Messiaens musikalische Sprache des Glaubens



Siglind Bruhn

EDITION GORZ
Fachverlag für Geisteswissenschaften

Messiaens musikalische Sprache des Glaubens

Theologische Symbolik in den Klavierzyklen *Visions de l'Amen* und *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*

Siglind Bruhn

EDITION GORZ
Fachverlag für Geisteswissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bruhn, Siglind.

Messiaens musikalische Sprache des Glaubens.
Theologische Symbolik in den Klavierzyklen
Visions de l'Amen und *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*

Waldkirch: Edition Gorz, 2006.
edition-gorz@vr-web.de
http://www.edition-gorz.de

Umschlagbild: Ein Gobelin der mittelalterlichen Apokalypse von Angers

Die Autorin erklärt rechtskräftig, dass es sich bei allen im Text nicht anders ausgewiesenen Gedanken um ihr geistiges Eigentum handelt und dass der vorliegende Text in derselben Sprache nicht anderswo veröffentlicht ist.

ISBN 3-938095-04-0

Printed in Germany by Sächsisches Digitaldruck Zentrum GmbH

Inhalt

Vorwort

Olivier Messiaen, ein Meister der Klangwelt, verfügte zugleich über eine außergewöhnliche visuelle Begabung. Zwar benötigte er schon früh eine dicke Brille, doch seine inneren Augen sahen vieles, was anderen Menschen weitgehend verborgen bleibt. Der einzige der zahlreichen Bände von Gesprächsaufzeichnungen, der unter Messiaens eigenem Namen statt unter dem des jeweiligen Interviewers publiziert ist, trägt den Titel "Musik und Farbe"[1] und lenkt damit die Aufmerksamkeit darauf, dass dieser Komponist einem der Grundelemente der visuellen Wahrnehmung ebenso viel Wichtigkeit beimaß wie der Musik.

Die Farben, von denen Messiaen so oft begeistert sprach, lassen sich in drei Kategorien einteilen. Da sind zunächst auf der realen Ebene die Farben, die uns die Natur im Regenbogen schenkt und die im Bereich des menschlich Geschaffenen durch Kirchenfenster imitiert werden. Ihnen zur Seite stehen auf der metaphorischen Ebene die (Klang-)Farben des Vogelgesanges und der verschiedenen Instrumente. Für die meisten der Bewunderer Messiaens am schwersten zugänglich sind schließlich die Farben, die er aufgrund einer besonderen, relativ seltenen physiologischen Disposition, der Synästhesie, als unmittelbare visuelle Umsetzung von Tönen und Klängen sah.

Will man in der geheimnisvollen Richtung der inneren Sicht noch einen Schritt weiter riskieren, so erreicht man die Dimension der Kontemplationen und Visionen. Dieses Buch möchte das Augenmerk des Lesers besonders auf die metaphysischen, theologischen und zuweilen mystischen Visionen lenken, wie sie sich in zwei Klavierzyklen manifestieren, deren Sätze unter den Bezeichnungen "Visionen" und "Blicke" zusammengefasst sind.

Ein selten thematisierter Sonderfall der 'Vision' bzw. 'Kontemplation' betrifft das Verhältnis zwischen Betrachtern und dem Betrachtetem – hier: zwischen Olivier Messiaen und seiner Musik einerseits und der Autorin und den Lesern dieses Buches andererseits. Ein zutiefst frommer französischer Katholik und eine in einem eher lauwarmen Hamburger Protestantismus aufgewachsene Deutsche scheinen zunächst wenig theologische Berührungspunkte zu haben. Und dennoch kehrt diese Musikwissenschaftlerin seit nun

[1] Olivier Messiaen, *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris, Belfond, 1986

schon fünfzehn Jahren immer wieder zur Musik dieses Komponisten zurück, um sie ausgerechnet in Hinblick auf ihre religiösen Aussagen zu analysieren. Das scheint in mehrfacher Hinsicht auch für Leser relevant.

Jenseits der oft bestätigten Tatsache, dass die Objektivität einer Untersuchung in dem Maße zunimmt, in dem persönliche Vorlieben und Interessen des Autors ausgeklammert bleiben, kann eine solche Anziehungskraft über Konfessionsgrenzen hinweg eine Frage beleuchten, die jede Beschäftigung mit Messiaens Musik aufwirft – einschließlich der, auf die sich die Leser dieses Buches einlassen. Welche geistige Haltung ist beim Hören und Verstehen-Wollen nötig bzw. angebracht? Eine vollständige Antwort muss zweiteilig ausfallen. Einerseits dürfen sich diejenigen unter den Lesern, die dem Glauben des Komponisten eher fern stehen, ermutigt fühlen, dass es durchaus möglich ist, die religiösen Anliegen Messiaens einfühlend zu verstehen, ohne sie deswegen teilen zu müssen. Dagegen erscheint eine Haltung, die sich darauf beschränkt, "über die Noten zu sprechen", unzureichend, insofern sie am Wesentlichen dieser Musik vorbeigeht. Andererseits sollten die gläubigen Katholiken unter den Lesern der Versuchung widerstehen, die Äußerungen des Komponisten zurechtzubiegen, bis sie möglichst deckungsgleich mit Einzelaussagen der Kirche klingen. Zwar scheinen die Unterschiede eher gering. Doch wer sich zum Ziel setzt, Messiaens musikalische Sprache zu entschlüsseln und ihre Botschaft zu verstehen, tut gut daran, dem Sprechenden selbst zuzuhören, ohne seine Worte dem anzupassen, was er vielleicht hätte sagen sollen.

Der soeben gefallene Begriff der "Entschlüsselung" leitet über zur Frage nach der im zweiten und dritten Teil dieses Buches angewandten Methode. Der Ansatz ist bekannt als hermeneutische Analyse. Es handelt sich dabei um ein Verfahren, das darauf abzielt, einen Text durch Dechiffrieren der einzelnen Komponenten als Aussage zugänglich zu machen. Im vorliegenden Fall geht es also darum, musikalische Elemente als Träger außermusikalischer Bedeutungen zu identifizieren, um ihr Zusammenspiel dann auf verschlüsselte Botschaften abklopfen zu können. Was beim ersten Hören wie ein Klangteppich erscheint, verwandelt sich so Schritt für Schritt in eine verständliche oder suggestive Aussage, ähnlich wie sich eine schön klingende Rezitation in einem unbekannten Idiom für den, der die fremde Sprache zu erlernen unternimmt, allmählich in ein bewegendes Epos verwandeln kann. Der große Unterschied ist dabei allerdings, dass es sich im Falle der Musik meist um Partikularsprachen handelt, für die es keine Lexika gibt. So gleicht die Aufgabe des Analytikers im Bereich der musikalischen Hermeneutik der eines seltene Sprachen erforschenden Anthropologen, der sich darauf verlassen

muss, dass man ihm Objekte zugleich zeigt und benennt oder aber dass der Kontext hinreichend Aufschluss über die zugrundeliegende Bedeutung gewährt.

Schlussfolgerungen dieser Art lassen sich mit Induktionen vergleichen: Die Häufigkeit direkter Bezüge zwischen bestimmten musikalischen und semantischen Komponenten gibt Anlass, einen grundlegenden und beabsichtigten Zusammenhang zu behaupten. In unserem Fall heißt das: Erklingt eine musikalische Komponente wiederholt in direktem Zusammenhang mit einem durch einen Titel, Begleittext oder anderweitig eindeutigen Hinweis bestimmten Inhalt, so ist die Annahme zulässig, dass die musikalische Komponente als Bedeutungsträger für diesen Bedeutungsinhalt fungiert. Oft wird diese erste Hypothese bald durch weitere Beziehungen gestützt, die verwandte oder komplementäre Vorstellungen betreffen, bis unser musikalischer 'Anthropologe' schließlich ein komplexes Netz einander ergänzender semantischer Elemente erkennen kann.

Allerdings steht und fällt jedes induktive Verfahren mit der Bereitschaft, die Grundhypothese zu akzeptieren: die Annahme, dass die wiederholte Koinzidenz (eines klanglichen Indikators mit einer nicht-klanglichen Idee) beabsichtigt und insofern signifikant ist. Beweise gibt es in diesem Bereich nur höchst selten, und die Gemeinschaft der Muttersprachler, die man anderenfalls um Bestätigung bitten könnte, muss hier ersetzt werden durch die Gemeinschaft derer, die durch ähnliche Intuitionen verbunden sind. Dieser Gemeinschaft beizutreten sind die Leser dieses Buches herzlich eingeladen.

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meines vor kurzem in Paris bei Éditions L'Harmattan erschienenen französischen Buches *Les Visions d'Olivier Messiaen*. Ein früheres Stadium meiner Gedanken zu den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* fand sich bereits in einer 1997 in den "Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien" herausgegebenen Veröffentlichung, die allerdings seit einiger Zeit vergriffen ist.

Einleitung

Auf die Frage, was für sein Kunstverständnis und für sein Leben von größter Wichtigkeit sei, pflegte Olivier Messiaen eine recht bunte Liste zu nennen. Er liebte die Symmetrien – die sichtbaren ebenso wie die imaginären und metaphorischen, die horizontalen ebenso wie die vertikalen. Da er acht Jahre nach dem Beginn des 20. Jahrhunderts geboren war, muss es ihm nur angemessen erschienen sein, dass er acht Jahre vor dessen Ende sterben würde. Zu dem, was ihn beim Komponieren am meisten bewegte, gehörten neben den schon erwähnten Farben die Rhythmen und der Vogelgesang – also die drei Aspekte, die er im Titel seines erst posthum veröffentlichten Lehrwerkes aufzählt.[2] Vor allem aber liebte er Gott und Jesus Christus. Alle Interpreten seiner Kompositionen sind sich darin einig, dass eine tiefe Gläubigkeit nicht nur die Persönlichkeit des Komponisten, sondern jeden Aspekt seines umfangreichen Werkes bestimmt.

Messiaens eigene Aussagen zu diesem Thema ergeben einen etwas zwiespältigen Eindruck. Einerseits muss ihm bewusst gewesen sein, dass sein nie von Zweifeln getrübter Glaube Gnade war. Andererseits spricht er über seine religiösen Anschauungen und Erfahrungen, als handele es sich dabei um jedem Menschen gleichermaßen zugängliche, objektive Gegebenheiten.

In den vielen Interviews, zu denen Messiaen sich stets bereitwillig zur Verfügung stellte, fallen drei Eigenheiten auf: zum einen, dass er über die Bausteine seiner Kompositionen in einer Weise spricht, die neben seinen explizit religiösen oder naturpoetischen Titeln und Begleittexten überraschend technisch und trocken erscheint; zum zweiten, dass er zur allgemeinen Verwunderung immer wieder unterstreicht, seine tiefe Frömmigkeit gehe nicht auf religiöse Erzieher oder Vorbilder zurück; und zum dritten, dass sich seine Antworten auch nach Jahrzehnten noch fast wörtlich gleichen. Angesichts der anrührenden Offenheit, mit der der Komponist theologische Sachverhalte wie alltäglich-geläufige Erfahrungsmomente behandelt und einen Katalog

[2] In den Jahren nach Messiaens Tod gab seine Witwe Yvonne Loriod zusammen mit den Lektoren des Verlags Alphonse Leduc die siebenbändige Abhandlung *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* heraus, die bisher nicht ins Deutsche übersetzt worden ist. Messiaens früherer, zweibändiger Traktat, *Technique de mon langage musical*, erschien bereits 1944 (deutsch veröffentlicht als *Technik meiner musikalischen Sprache*, Paris, Leduc, 1966), stammt also aus der Entstehungszeit der beiden in diesem Buch untersuchten Zyklen.

sonst eher von Theologen bevorzugter Schriften als seine vorrangige Lektüre identifiziert, erscheint es zunächst unverständlich, warum er auf der Behauptung besteht, es habe in seinem Lebensumfeld keine wesentlichen religiösen Einflüsse gegeben, vielmehr sei sein Glaube 'angeboren'. Und warum sträubt sich ein Künstler, der einerseits mit tiefer Vertrautheit über theologische Fragen sprechen kann, andererseits seine kompositorische Technik so akribisch analysiert und beschreibt, die Brücke zwischen Symbol und Symbolisiertem zu schlagen und die spirituelle Aussage, die er doch mit den meisten seiner musiksprachlichen Aspekte ganz offensichtlich verbindet, zu erläutern oder wenigstens anzusprechen?

Brigitte Massin äußert in ihrem Interviewband, der sich zentral mit der Frage nach religiösen und poetischen Aspekten in Messiaens Musiksprache befasst, die Beobachtung, dass Gespräche mit diesem so freundlichen Mann immer wieder gegen eine unsichtbare Wand stoßen, da man konfrontiert sei mit einer Art "vorgefertigter, oft wiederholter Rede, von der er sich nur mit großem Widerstand abbringen ließ".[3] Aber sie wagt, was andere Gesprächspartner aus Respekt vor dem Mann und Künstler sowie aus Zurückhaltung angesichts der Unantastbarkeit persönlicher Religiosität sich meist versagen: Beispielhaft an einer Stelle seines Erklärungsgebäudes ansetzend erreicht sie eine Modifizierung seiner 'offiziellen' Darstellung. Auf behutsames aber unabweisbares Nachfragen hin zeigt Messiaen sich tatsächlich bereit, seinen Lieblingssatz "Ich bin bereits gläubig geboren" aufzugeben zugunsten des Zugeständnisses, dass er wohl eher durch den Charme von Märchen für biblische Wundergeschichten empfänglich geworden sei und von da allmählich und fast ohne es zu merken zum Glauben gefunden habe.[4]

Warum Messiaen es für nötig oder auch nur sinnvoll hielt, ein Selbstportrait zu entwerfen und ein Leben lang unverändert zu vertreten, das seine Frömmigkeit weder mit Einflüssen aus seinem persönlichen Umfeld zu verbinden noch in ihrer musiksymbolischen Umsetzung zu konkretisieren erlauben sollte, muss wohl sein Geheimnis bleiben. Anstatt über mögliche Beweggründe zu spekulieren, stellt sich diese Studie die Aufgabe, die belegbaren Spuren einer fruchtbaren religiösen Umgebung aufzuzeigen, die Transformation der messiaenschen Frömmigkeit in die Grundelemente seiner musikalischen Sprache zu erhellen und schließlich zwei seiner großen Zyklen paradigmatisch in diesem Lichte zu interpretieren.

[3] Brigitte Massin, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa, 1989, S. 19

[4] Massin, S. 27.

Kern- und zugleich Zielpunkt der Darlegungen sind somit die "Visionen" Olivier Messiaens, wie sie sich in den beiden großen, kurz vor und nach seinem 35. Geburtstag geschriebenen Klavierzyklen ausdrücken: *Visions de l'Amen* für zwei Klaviere von 1943 und *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* für Klavier solo von 1944. Das erstgenannte Werk gründet auf einer Meditation mit dem Titel "Amen", die das letzte Kapitel in Ernest Hellos Buch *Paroles de Dieu* [deutscher Titel: *Worte Gottes*] bildet; das zweite Werk verdankt seine geistige Ausrichtung einer Sammlung von Meditationen des Benediktinerabtes Columba Marmion über das liturgische Jahr, *Le Christ dans ses mystères* [deutscher Titel: *Christus in seinen Geheimnissen*].

In Vorbereitung auf die Einzelanalysen wird im ersten Teil des Buches zunächst Messiaens religiöses Umfeld und Ausdrucksspektrum beleuchtet. Einige Schlaglichter auf historische, private und berufliche Vorbilder, die einen gewissen Einfluss auf seine Gedankenwelt ausgeübt zu haben scheinen, werden ergänzt durch einen Überblick über die wichtigsten Komponenten der sehr persönlichen Musiksprache Messiaens und ihre symbolische Beziehung zu den zentralen Aspekten seines Glaubens.[5]

Die Teile II und III der vorliegenden Studie sind einer detaillierten Interpretation der insgesamt siebenundzwanzig Einzelstücke der *Visions* und *Regards* gewidmet.[6] Jeder Teil wird eröffnet mit einer Einführung in die literarische Vorlage, die den musikalischen Zyklus inspiriert hat, in deren Kontext sowie in die Begriffe, Vorstellungen und Bilder, die Messiaen in seinen Begleittexten direkt zitiert oder paraphrasiert. Es folgt eine hermeneutische Analyse der Musik, die jeden Satz zu beleuchten sucht in Hinblick auf sein thematisches Material, seine Struktur und seine musikalische sowie spirituelle Funktion im Gesamt des Werkes. Es soll unter anderem gezeigt werden, dass jeder Zyklus nicht nur eine thematische und stilistische Einheit bildet, sondern darüber hinaus ein in dreifacher Hinsicht – das theologische Gedankengut, die bildlichen Symbole und die musikalische Struktur betreffend – subtil und "wunderbar" geordnetes Universum darstellt.

[5] Das Kapitel über Messiaens musikalische Sprache des Glaubens will nicht nur dazu beitragen, Leser mit diesen Elementen vertraut zu machen, sondern vor allem anregen, die musikalischen Komponenten als Bedeutungsträger des Unaussprechlichen zu lesen. Die systematische Übersicht möchte all jenen Lesern den Zugang zu Messiaens Gedankengut erleichtern, denen eine gründliche Lektüre der äußerst umfangreichen Abhandlungen des Komponisten nicht möglich ist. Lesern, die bereits mit den Komponenten der messiaenschen Musiksprache vertraut sind, bietet dieses Kapitel einen übersichtlichen und nach symbolischen Gesichtspunkten geordneten Index, der beim Lesen der Einzelanalysen leicht zu konsultieren ist.

[6] Ein Überblick mit Titelübersetzungen findet sich in Anhang 2

Teil I

Messiaens religiöse Schau

Geschichtlicher und persönlicher Kontext

Olivier Messiaen wurde ein Leben lang nicht müde zu betonen, dass seine Frömmigkeit ihm als Gnadengeschenk in die Wiege gelegt worden sei und sich keinerlei menschlicher Förderung verdanke. "Ich bin gläubig geboren" vertraute er schon 1961 Antoine Goléa an;[1] "Ich habe das Glück, katholisch zu sein, ich bin gläubig geboren," gestand er sechs Jahre später während des ersten Gesprächszyklus mit Claude Samuel.[2] Und noch 1983 erklärte er in einem Interview für *Le Monde* anlässlich der Uraufführung der Oper *Saint François d'Assise*: " Meine Eltern waren weder besonders musikalisch noch besonders religiös, doch ich bin unter dem doppelten Stern der Musik und des katholischen Glaubens geboren "[3] – eine sinngemäß identische Aussage, beibehalten über fast ein Vierteljahrhundert.

Bei näherem Hinsehen stellt sich jedoch heraus, dass Messiaens Glaube keinesfalls, wie er gern nahe legte, im luftleeren Raum entstanden war. Die Jugend des Komponisten fiel in das Ende einer Epoche, in der zwei mächtige Laienbewegungen, die sich der katholischen Erneuerung verschrieben hatten, die religiöse Landschaft Frankreichs veränderten: die literarische katholische Renaissance (*le renouveau littéraire catholique*) und die geistliche Restauration innerhalb der gebildeten Bürgerschicht, die durch die Wiederentdeckung der mittelalterlichen flämischen Mystiker angeregt worden war (*le renouveau spirituel*). Schließlich traf der Beginn von Messiaens Berufsleben mit einer

[1] Übers. nach Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris, Julliard, 1961, S. 34.

[2] Übersetzt nach Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, 1967, S. 11.

[3] Mathilde La Bardonnie, "Catalogue en guise de biographie", *Le Monde*, 17.11.1983, S. 33.

dritten, nicht von Laien sondern von Priestern und Theologen ausgehenden Erneuerungsbewegung zusammen, der *nouvelle théologie*, die um eine vertiefte Rückbesinnung auf die urchristlichen Quellen (*ressourcement*) bemüht war.

Auch Messiaens Elternhaus war keineswegs so religiös indifferent, wie der Komponist es darzustellen pflegte. Seine Mutter Cécile Sauvage, die besonders während der Kinderjahre den größten Einfluss auf ihn ausübte, war eine Dichterin, die sich zwar zu allem Verzauberten, Wunderbaren und Übernatürlichen hingezogen fühlte, jedoch ein Freigeist ohne kirchliche Bindung gewesen zu sein scheint. Sein Vater Pierre Messiaen hingegen, ein renommierter literarischer Übersetzer und Kommentator, war nicht nur zutiefst gläubig, sondern versuchte sich sogar als Schriftsteller ausgesprochen religiöser Bücher. Es ist daher höchst eigenartig, dass sein Sohn Olivier jedes Mal, wenn er auf die religiöse Atmosphäre seines Elternhauses angesprochen wurde, seinen Vater unerwähnt ließ. Ähnlich behandelt er allerdings auch seinen künstlerischen Mentor: Während er gern und namentlich seine Lehrer am Pariser Conservatoire erwähnt, spricht er kaum jemals explizit über das, was er Charles Tournemire verdankt. Und doch war es, wie die Dankesbriefe Messiaens an Tournemire zeigen, großenteils der Einflussnahme dieses Organisten, Komponisten und väterlichen Freundes zuzuschreiben, dass der erst Zweiundzwanzigjährige zum Hauptorganisten der Sainte-Trinité-Kirche in Paris ernannt wurde.[4] Auch hat Tournemire, was bisher viel zu wenig Beachtung gefunden hat, insofern auf Messiaen vorbildhaft gewirkt, als sein Schaffen dem Ideal einer zugleich theologisch und mystisch inspirierten Musik verpflichtet war, dem auch Messiaen selbst nachstreben sollte.

In Interviews, Vorträgen und Partitur-Anmerkungen zählt Messiaen als entscheidend für seine Gedanken und seine Empfindsamkeit eine Reihe ganz unterschiedlicher künstlerischer Werke oder Momente sowie Naturerfahrungen auf: die übernatürlichen Szenen in den Dramen Shakespeares, Märchen und keltische Mythen, die Visionen der Surrealisten und die Gedichte von Pierre Reverdy und Paul Éluard, aber auch Vogelgesang und Glockengeläut, die Berglandschaft des Dauphiné und die Stalaktiten der Grotten, das unendlich Kleine und das unfassbar Große ("Galaxien und Photonen"), alles, was ihn an das Lichtspiel in Kirchenfenstern oder in Regenbögen erinnerte, sowie vor allem das Geheimnis der Zeit.

[4] Diese Briefe sind abgedruckt in *L'Orgue: Cahiers et mémoires* 41: *Charles Tournemire* (1989), S. 80ff

Obwohl diese Faktoren in ihrer Vielschichtigkeit zweifellos im Werk nachweisbar sind, so ist die reine Aufzählung doch in ihrer Gewichtung irreführend, besonders hinsichtlich der Bedeutung der literarischen Eindrücke. Denn den bei weitem größten Einfluss auf Messiaens Werk hat das religiöse Schrifttum. Er selbst bezieht sich immer wieder auf die Evangelien, das Missale, die Kirchenväter sowie die Schriften sehr unterschiedlicher religiöser Autoren. Thomas von Aquin, Johannes vom Kreuz und Thérèse von Lisieux nehmen eine Vorzugsstellung ein, gefolgt von den Dichtern des *renouveau littéraire catholique* und mehreren religiösen Schriftstellern mystischer Neigung, die den *renouveau spirituel* entweder repräsentieren oder durch ihn wieder ins Bewusstsein gerufen wurden: Jan van Ruysbroeck (1293-1381), Dichter der *Zierde der geistlichen Hochzeit*, und sein Interpret Ernest Hello (1828-1885); Thomas von Kempen (1379-1471), Autor von *De imitatione Christi*, sowie sein modernes Pendant, Dom Columba Marmion (1858-1923), Verfasser zahlreicher geistlicher Lehrreden, die unter den Titeln *Christus, Leben der Seele*, *Christus in seinen Geheimnissen* und *Christus, Ideal des Mönches* veröffentlicht sind. In Messiaens Ideenwelt besteht zwischen den Einsichten dieser religiösen Schriftsteller einerseits und den Farben, Klängen und Naturphänomenen andererseits eine theologische Verbindung: Er erkennt die unverwechselbare Handschrift des Schöpfers in allem, was in der Welt und im Leben der Menschen rätselhaft, wunderbar oder geheimnisvoll ist.

Im Folgenden soll zunächst das biographische Umfeld der messiaenschen Frömmigkeit untersucht werden. Dessen drei wichtigste Aspekte sind das religiöse Klima im Frankreich des frühen 20. Jahrhunderts, der Vater des Komponisten sowie sein wohl wichtigster beruflicher Mentor.

Das religiöse Klima im Frankreich des frühen 20. Jahrhunderts

Das französische Kultur- und Geistesleben, in das Olivier Messiaen 1908 hineingeboren wird und an dem sowohl er als auch sein Vater von den 30er Jahren an so intensiv teilnehmen sollen, ist zutiefst gespalten. Das Verhältnis zwischen Religion und Wissenschaft bzw. zwischen Religion und Politik ist schon seit der Aufklärung äußerst gespannt; doch gerade in diesen Jahrzehnten stellen sich mehrere Erneuerungsbewegungen der wachsenden religiösen Gleichgültigkeit entgegen. Beginnend in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die Kirchen Frankreichs und Belgiens der Gefahr einer vollständigen Säkularisierung ihrer Institutionen und einem kompletten Verlust allen

Einflusses ins Auge sehen müssen,[5] engagieren sich Kleriker wie Laien für eine Wiederbelebung der christlichen Substanz, schlagen dabei jedoch getrennte Wege ein. Im Sinne eines sozial engagierten Katholizismus ziehen zahlreiche Priester in die Wohnviertel der sozial Schwachen, um das Schicksal der Arbeiter und Armen unmittelbar zu teilen. Gleichzeitig wenden sich eine Reihe engagierter Laien von Reformbemühungen der kirchlichen Institutionen ab und suchen stattdessen die innere Neubelebung des Glaubens im Leben des Einzelnen. Ihr Ideal finden sie in einer fundamentalen Rückkehr zur Tradition und dem unverfälschten Glauben der Kirche.

Le renouveau littéraire catholique, dessen Blüte in die Jahre 1880-1914 fällt, versteht sich als eine Erneuerung der Literatur unter explizit katholischem Vorzeichen.[6] Es handelt sich dabei um ein fast ausschließlich französisches Phänomen, das allerdings einen kleineren belgischen Ableger hervorbringt. Zu seinen Wortführern, von denen bezeichnenderweise die meisten Konvertiten sind,[7] gehören die Romanautoren Léon Bloy (1846-1917), François Mauriac (1885-1970) und Georges Bernanos (1888-1948), die Dichter Francis Jammes (1868-1938), Charles Péguy (1873-1914) und, vorübergehend, Paul Verlaine (1844-1896)[8] sowie der Dramatiker Paul Claudel (1868-1955). Bei aller Verschiedenheit untereinander sind die Anhänger der Bewegung geeint in der Überzeugung, dass literarischer Wert vor allem auf religiösen Grundlagen beruht und bedeutende Literatur insofern notwendigerweise eine Literatur des Glaubens ist. Jacques Rivière, einer der unter Claudels Einfluss konvertierten Schriftsteller, verkündet in seinem Essai "De la foi", der als Manifest der Bewegung dienen könnte:

[5] Ein kurzer Überblick über die Geschichte des französischen Katholizismus seit 1600 findet sich in Anhang 1.

[6] Für weiterführende Einzelheiten zu dieser Bewegung empfehlen sich u. a. folgende Untersuchungen: Jean Calvet, *Le renouveau catholique dans la littérature contemporaine*, Paris, Lanore, 1927; Hermann Weinert, *Dichtung aus dem Glauben: Einführung in die geistige Welt des Renouveau catholique in der modernen französischen Literatur*, Hamburg, Heitmann, 1948; und Richard Griffiths, *The Reactionary Revolution: The Catholic Revival in French Literature, 1870-1914*, London, Constable, 1966.

[7] Jean Calvet bemerkt in der oben erwähnten Studie – einer der ersten zu diesem Thema: "Die französische Literatur der letzten Zeit konnte als Literatur der Konvertiten bezeichnet werden, was immer zu einer köstlichen aber auch verwirrenden Mischung aus von außerhalb eingebrachten fremden Elementen und durch Neuankömmlinge im alten Haus gemachten Neuentdeckungen führt." (Übers. nach Calvet, *op. cit.*, S. 16)

[8] Verlaine veröffentlichte zwei Sammlungen religiöser Gedichte, *Sagesse* (1880) und *L'Amour* (1888).

> Der Zweifel gilt allgemein als Anzeichen tieferen Verständnisses; er legt, so wird behauptet, Zeugnis ab für eine Intelligenz, die stärker, flexibler und tragfähiger ist als der Glaube. Im Gegenteil dazu behaupte ich, dass es sich dabei um eine Idee handelt, die dem Geist wenig dienlich ist. Der Zweifel ist die Unfähigkeit, das, was man denkt, zu nähren. Wer zweifelt kann nicht verhindern, dadurch an Stärke einzubüßen.[9]

Rivière geht sogar noch weiter, indem er erklärt: "Der Gläubige ist wertvoller, gewichtiger und wesentlicher als der Zweifelnde."[10]

Die Schriftsteller der katholischen Erneuerung verteidigen somit eine künstlerische Ausdrucksform, die sich in einer ständigen Beziehung zum religiösen Gedankengut definiert. Indem sie den Bereich des Geheimnisvollen und den Charme der religiösen Gefühle wieder entdecken, den ihre Vorgänger überwunden zu haben glaubten, rehabilitieren sie das Religiöse und rücken es zugleich ins Zentrum künstlerischen Schaffens. In der Praxis sind sie kompromisslos und widersetzen sich allen Bestrebungen, die diesem Ziel entgegenstehen; insbesondere zeigen sie keinerlei Verständnis für das soziale Engagement der zeitgenössischen Priester. Ein religiöser Symbolismus, in dem Gott den Platz der Idee einnimmt, wird ihnen zur bezeichnenden Form. Olivier Messiaen, der Paul Claudel bewundert und sich von ihm inspiriert fühlt,[11] entwickelt diese Vorstellung in eine Richtung, die für einen Komponisten nur allzu logisch erscheint; so entsteht sein in musikalische Sprache übersetzter religiöser Symbolismus.

Um etwa dieselbe Zeit erwächst in Frankreich noch eine andere, ebenfalls der Wiederbelebung des Katholizismus gewidmete Laienbewegung. Gläubige aus dem Milieu des gebildeten Mittelstandes entdecken die Schriften der großen Asketen und Mystiker. Die in diesem Rahmen entstehenden Publikationen gehören nicht derselben Gattung an wie die Gedichte, Romane und Dramen des *renouveau littéraire*, doch übertreffen sie diese bei weitem in ihrer Zahl. Plötzlich gibt es überall Ausgaben der geistlichen Schriften von Charles de Foucauld, Franz von Sales und Jacques Bossuet, des Bischof von Meaux: Übersetzungen ermöglichen dem französischen Publikum den

[9] Jacques Rivière, "De la foi", *La Nouvelle Revue Française*, 1912, S. 780.

[10] Rivière, "De la foi", S. 782.

[11] "Ich habe nie versucht, Claudel zu imitieren, wie es mir bei Reverdy oder Éluard eingefallen ist. Aber Paul Claudel beeindruckt mich, ich bewundere die Weite seiner Ideen, den großen Atem seiner Werke und seinen erstaunlichen Sinn für das Wort." Übers. nach Massin, S. 94-95.

Zugang zu den Schriften von Augustinus, Teresa von Ávila, Johannes vom Kreuz, Bernhard von Clairvaux und Katharina von Siena, und aus den Bibliotheken werden alte, oft lange vergessene Abhandlungen über Aszese und Mystik ausgegraben und neu verlegt.[12]

Diese spirituelle Erneuerung in den Kreisen des französischen Bildungsbürgertums erreicht ihren Höhepunkt in den 20er Jahren. Um diese Zeit konzentriert sich das Interesse auf die flämischen Mystiker des ausgehenden Mittelalters, deren wichtigste Repräsentanten die Begine Hadewijch aus dem 13., Jan van Ruysbroeck aus dem 14. und Thomas von Kempen aus dem 15. Jahrhundert sind. Während Messiaen sich allem Anschein nach nicht mit Hadewijchs Werk beschäftigt hat, fand er sich zu dem der beiden anderen Flamen umso stärker hingezogen.

Die drei Hauptwerke der flämischen Mystiker sind Hadewijchs *Visionen*, Ruysbroecks Schrift *Die Zierde der geistlichen Hochzeit*[13] und das vierbändige *De imitatione Christi* des Thomas Hemerken van Kempen, der unter dem Namen Thomas a Kempis (deutsch: Thomas von Kempen) bekannt wurde. In ihren *Visionen* erzählt die Begine von ihren Entrückungen als Braut des Wortes und meditiert über die wahre Liebe.[14] Ähnlich stellt sich Ruysbroecks Kontemplation der geistlichen Hochzeit als eine Entwicklung der aus den Evangelien bekannten Parabel von den Jungfrauen dar, enthält aber zugleich eine weit gespannte Meditation über die geistliche Natur des Daseins. Wie es Émile Baumann, selbst Schriftsteller des *renouveau spirituel* und zugleich einer der vorrangigen zeitgenössischen Historiker der Bewegung, ausdrückte: "Vor Ruysbroeck hat niemand die latente Größe des Menschen derart durchschaut, niemand war wie er in der Lage, das Bild Gottes in uns zu erkennen, die Stetigkeit seines Lichtes im heimlichsten Inneren der Seele, die sein Ebenbild ist, sowie die Möglichkeit einer vollkommenen Vereinigung schon hier unten."[15] Das Werk des Thomas von

[12] Vgl. Edmond Bruggemann, *Les mystiques flamands et le renouveau catholique français*, Lille, Valentin Bresle, 1928, S. 15.

[13] Jan van Ruysbroeck, *De nuptiis vel de ornatu nuptiarum spiritualium libri III*, 1552; deutsch erstmals 1918; nach dem flämischen Urtext neu übersetzte Ausgabe von Marijke Schaad-Visser, Einsiedeln, Johannes-Verlag, 1987.

[14] Das musikalische Porträt, das der 1939 geborene holländische Komponist Louis Andriessen von Hadewijch zeichnet (siehe Teil II seiner 1988 bei Donemus in Amsterdam verlegten vierteiligen Oper *De Materie* für Sopran, 8 Stimmen und großes Ensemble), basiert auf der siebten Vision.

[15] Übers. nach Émile Baumann, *L'anneau d'or des grands mystiques de Saint-Augustin à Catherine Emmerich*, Paris, Grasset, 1924, S. 160.

Kempen, *De imitatione Christi*, ist eine Sammlung geistlicher Lesungen die, ursprünglich als Anleitungen für Mönche verfasst, durch die Jahrhunderte den Frommen ohne Vorbildung zugänglich war. Balzac meinte, dass die *Imitatio Christi* zum christlichen Dogma in derselben Beziehung stünde wie das Handeln zum Denken.[16]

Was die flämischen Mystiker charakterisiert und die französischen Anhänger des *renouveau spirituel* noch Jahrhunderte später fasziniert, ist eine tiefe Frömmigkeit verbunden mit einer Mystik, die in den von Ruysbroeck entworfenen Exerzitien des inneren Lebens begründet ist. Ihre Praxis, die *devotio moderna*, zeugt von großer Bodenständigkeit und einem Misstrauen gegenüber aller Spekulation. Ihre Haltung ist gekennzeichnet durch vollständige Unterordnung unter den Willen Gottes, große Demut sowie "eine von Liebe zu Gott erfüllte Hingabe, die die Seele zuweilen bis in die lieblichen Regionen der Ekstase führt".[17]

Einer der ersten modernen Autoren, die sich um die Verbreitung der flämischen Mystiker verdient machen, ist Maurice Maeterlinck. Als Zeitgenosse der Dichter des *renouveau littéraire catholique*, der jedoch selten zu ihren Repräsentanten gezählt wird, übersetzt er ein Ende des 19. Jahrhunderts in der königlichen Bibliothek von Brüssel gefundenes Manuskript von unbekannter Hand und stellt damit den frommen Lesern seiner Zeit Gedichte von ergreifender Schönheit vor, verfasst von der, die man später als Hadewijch kennen sollte. Maeterlinck ist auch einer der Übersetzer von Ruysbroeck, den er dank des kleinen Auswahlbändchens von Ernest Hello schätzt, das seit den 1870er Jahren die nach neuen Inspirationen für ihre Religiosität suchenden Franzosen bewegt.[18]

Wenige Jahre nach dem ersten Weltkrieg beginnen auch die bedeutenden religiösen Orden, sich an der spirituellen Erweckung in den französischsprachigen Ländern zu beteiligen. Die *Revue d'ascétique et de mystique* der Jesuiten, herausgegeben von Ferdinand Cavallera, Professor an der Fakultät

[16] "Il est impossible de ne pas être saisi par l'*Imitation*, qui est au dogme ce que l'action est à la pensée." Honoré de Balzac, *L'Envers de l'Histoire Contemporaine*, Œuvres complètes Band xii; zitiert nach Bruggemann, *Les mystiques flamands*, S. 122.

[17] Übers. nach A. Auger, *Étude sur les mystiques des Pays-Bas au Moyen-Âge*, Brüssel, Hayez, 1892, S. 282

[18] *Rusbrock* [sic] *l'Admirable* (*Œuvres choisies*), übersetzt und vorgestellt von Ernest Hello, Paris, Perrin, 1869; *L'Ornement des noces spirituelles, de Ruysbroeck l'Admirable*, aus dem Flämischen übersetzt und mit einer Einführung versehen von Maurice Maeterlinck, Brüssel, P. Lacomblez, 1891; *Œuvres de Ruysbroeck l'Admirable*, aus dem Flämischen übersetzt durch die Benediktiner von Saint-Paul de Wisques, Brüssel, Vromant, 1912-1920

für katholische Theologie der Universität von Toulouse, und Joseph de Guibert, Professor an der Gregoriana, publiziert zahlreiche Aufsätze über die flämische Schule. Das an der theologischen Hochschule von Saint-Maximin verlegte Organ der Dominikaner *La vie spirituelle* bemüht sich um eine Erklärung der Prinzipien der flämischen Schule und ihre Übertragung in die Alltagspraxis, illustriert mit Beispielen der großen Mystiker.

All diese Strömungen sind Teil des Zeitgeistes, in dem Olivier Messiaen aufwächst, und geeignet, einen religiös sensiblen Menschen tief zu bewegen. Auf die Frage, welche Denker ihn am nachhaltigsten beeinflusst haben, nennt er Johannes vom Kreuz und Katharina von Siena, Ruysbroeck[19] und Thomas von Kempen[20] sowie die modernen Wiederentdecker der beiden flämischen Mystiker: Dom Columba Marmion, Ernest Hello[21] und manchmal auch noch Maeterlinck.[22]

Dem *renouveau catholique* der Dichter und der spirituellen Erweckungsbewegung der für die Mystik aufgeschlossenen Laien folgt in der Zeit zwischen den Kriegen eine vom Klerus ausgehende Erneuerungsbestrebung. Während der 30er Jahre wird sich die Kirche Frankreichs bewusst, dass die französische Gesellschaft nach Generationen des Antiklerikalismus nur noch eine sehr vage Vorstellung vom katholischen Glauben hat. Insbesondere die gesellschaftlich benachteiligten Kreise der Bevölkerung scheinen sich gefährlich weit entfernt zu haben von einer Kirche, die sie als autoritär empfinden. So ist es höchste Zeit, ihnen die Hand zu reichen mit Angeboten, die ihre Herzen bewegen und ihnen in einer Zeit allgemeiner Ernüchterung Hoffnung geben können. Simone Weil drückt dies in einem im Mai 1942 geschriebenen Brief so aus:

19 Messiaen spricht von seiner großen Hochachtung vor Ruysbroeck in einem Interview mit Aloyse Michaely; vgl. "Verbum Caro. Die Darstellung des Mysteriums der Inkarnation in Olivier Messiaens *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*", in C. Floros, H.J. Marx und P. Petersen, *Programmusik. Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung* [Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 6], S. 225-345. (Der Verweis auf Ruysbroeck findet sich auf S. 234 und S. 339 Anm. 35.) Der Komponist zitiert den flämischen Mystiker zudem in seinen Kommentaren zu *Des Canyons aux étoiles* und in seinem Notre-Dame-Vortrag.

20 "Als ich ein ganz junger Mann war, war mein meistgelesenes Buch sicherlich die *Imitation de Jésus-Christ*. [...] Das ist ein Buch, das durch seine innere Spannung etwas Übermenschliches hat." Messiaen übers. nach Massin, S. 153.

21 "Ernest Hello war ein guter Schriftsteller, aber seine Bücher zeugen vor allem von einer großen Gedankentiefe." Messiaen übers. nach Massin, S. 156.

22 "Man muss von Maeterlinck sprechen, das ist ein sehr missverstandener Autor, ich liebe ihn sehr, ich besitze sein gesamtes dramatisches Werk und habe alles gelesen." Messiaen übers. nach Massin, S. 38.

> Um in ihrer derzeitigen Haltung wirksam zu sein und tatsächlich wie eine Kerbe in die soziale Existenz einzudringen, müsste die Kirche offen sagen, dass sie sich geändert hat und sich weiter ändern will. Wer könnte sie anderenfalls im Gedanken an die Inquisition überhaupt noch ernst nehmen?[23]

In Erwiderung auf diesen Vorwurf und ähnliche Beurteilungen aus den eigenen Reihen stellt sich die kirchliche Erneuerung in dreifacher Form dar: als soziales Engagement der Kleriker, als Erneuerung der Theologie (hier insbesondere in den durch die Begriffe *nouvelle théologie* und *ressourcement* umschriebenen Bereichen) und als liturgische Renaissance.

Unter dem Leitbegriff des *ressourcement* bemüht sich eine Gruppe von Theologen, das Neue Testament, die Kirchenväter und die mittelalterlichen Vertreter des christlichen Geistes historisch zu situieren und damit im Sinne einer urchristlichen Erneuerung neu zugänglich zu machen. Zu den wichtigsten Repräsentanten dieser *nouvelle théologie* zählen Yves Congar, Henri de Lubac, Marie-Dominique Chenu und Jean Daniélou; außerhalb Frankreichs sind Hans Urs von Balthasar und Romano Guardini von größtem Einfluss.

Einem Teil der genannten Theologen geht es unter anderem darum, die Erneuerung des Bibelverständnisses mit einer Wiederbelebung der Liturgie zu verbinden. Wie die literarischen und spirituellen Reformationsbestrebungen hat auch die liturgische Bewegung ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert. Ihr großer Wegbereiter war Dom Guéranger, der spätere Gründer der Abtei von Solesmes. Dieser Benediktiner hatte sich die doppelte Aufgabe gestellt, den Klerus zur wahren Kenntnis und Wertschätzung der römischen Liturgie zurückzuführen und die Gläubigen bei der Eucharistiefeier wieder direkter mit dem Geschehen am Altar zu verbinden. Dom Guéranger verfasste eine kommentierte Übersetzung der im Verlauf des Kirchenjahres im Gottesdienst verwendeten liturgischen Texte, das seither berühmt gewordene Werk *Année liturgique*, dessen erster Band bereits 1841 veröffentlich wurde. Als das Gravitationszentrum der liturgischen Bewegung vorübergehend nach Belgien verlegt wurde, zogen die französischen Landpriester und Seminaristen zu liturgischen Einkehrtagen in die belgischen Benediktinerklöster, von wo sie dann die liturgischen Reformen in ihren Pfarreien trugen.

Ihren Höhepunkt erlebt die liturgische Erneuerung nach dem Ende des Ersten Weltkrieges. 1920 erscheint Dom Gaspar Lefebvres *Liturgia, ses principes fondamentaux*, ein Werk, das als Charta der liturgischen Erneue-

[23] Simone Weil, übers. nach *Attente de Dieu*, Paris, La Colombe, 1951, S. 88

rungsbewegung angesehen werden kann. Darin entwickelt der Prior der Abtei von Saint-André seine Vorstellung eines "liturgischen Apostolats":

> Die Bedeutung Christi in der christlichen Gesellschaft soll wieder hergestellt werden, indem die Gemeinde angeleitet wird, erstens Gott durch die ihm gebührende würdige und bewusste Ausübung der Messhandlung zu verherrlichen und zweitens sich selbst durch die aktive Beteiligung an der Liturgie, die nach den Worten von Pius X die erste und unverzichtbare Quelle wahren christlichen Geistes ist, zu heiligen.[24]

In Deutschland verwendet sich Romano Guardini, der "Meister der psychologischen Intuition", dafür, Verständnis und Liebe für die Liturgie zu wecken.[25] Damit trifft er auf ein tiefes Bedürfnis in der katholischen Bevölkerung, wie der Erfolg seines Werkes *Vom Geist der Liturgie* bezeugt, das allein in den Jahren zwischen 1918 und 1922 in 26.000 Exemplaren verkauft wurde.

Welche Bedeutung kommt nun diesen Entwicklungen, die zeitgleich mit Messiaens Kindheit und Jugend ablaufen, für die Entfaltung seiner eigenen Frömmigkeit zu? Es fällt auf, dass verschiedene Aspekte der kirchlichen Erneuerung in Beziehung zu seinem Lieblingsheiligen Franz von Assisi stehen. Für die Arbeiterpriester, die den Verzicht des Heiligen auf bürgerliche Vorrechte, sein unermüdliches Engagement für die Kranken und Armen und seinen Ruf nach "Wiederherstellung der zerstörten Kirche" bewundern, ist er Vorbild einer im Alltag praktizierten Caritas. Die Theologen berufen sich ebenfalls auf den "Poverello", indem sie an seine Mahnung, sich auf Gebet und Kontemplation zu besinnen, anknüpfen. Sie sehen im heiligen Franziskus den vorbildlichen Reformator, der bewiesen hat, dass die Rückbesinnung auf die Quellen, das *ressourcement*, nicht zu verwechseln ist mit einer Rückwendung in die Vergangenheit.

Merkwürdigerweise scheint Messiaen von den französischen Repräsentanten der *nouvelle théologie* kaum Notiz genommen zu haben. In seinen Gesprächen mit Brigitte Massin zitiert er drei Theologen des 20. Jahrhunderts, für die er große Bewunderung hegt: Thomas Merton (1915-1968),

[24] Übers. nach Dom Gaspar Lefebvre, *Liturgia, ses principes fondamentaux*, Sophem-lez-Bruges, Abbaye de Saint-André, [4]1929, S. 206.

[25] So Robert d'Harcourt im Vorwort zur 1929 bei Plon verlegten französischen Ausgabe von Guardinis *L'Esprit de la liturgie*. In deutsch ist *Vom Geist der Liturgie*, der erste Band der Reihe "Ecclesia orans", bereits 1918 bei Herder erschienen

den amerikanischen Trappistenmönch, der die christliche Mystik mit dem Zen zu vereinigen suchte, Romano Guardini (1885-1968), der die liturgische Erneuerung in Deutschland maßgeblich beeinflusst hat, und Hans Urs von Balthasar (1905-1988), den bedeutenden Schweizer Theologen und nachmaligen Kardinal, den Messiaen "für den größten von allen" hält und dessen fünfbändiges Werk zur Theologie der Herrlichkeit nach seinen Worten "ebenso schwierig zu lesen ist wie das des Thomas von Aquin".[26] Henri de Lubac dagegen, den anerkannten Begründer der *nouvelle théologie* in Frankreich und Lehrer Hans Urs von Balthasars, kannte er kaum, und von Teilhard de Chardin, einem zwar nicht der *nouvelle théologie* direkt zuzurechnenden, doch bahnbrechenden Theologen einer kosmischen Christusmystik, erklärt Messiaen sich beeindruckt, aber nicht beeinflusst.[27]

Pierre Messiaen

In Messiaens Elternhaus spielten sowohl das Wunderbare als auch das Übernatürliche eine entscheidende Rolle. Cécile Sauvage hatte Olivier schon vor dessen Geburt einen Zyklus Lyrik gewidmet, in dem sie ihn als großen Künstler sah.[28] Die innige Beziehung zwischen der Mutter und ihrem älteren Sohn war bestimmt von einer Märchenatmosphäre, von der er sich gern einfangen ließ.

Pierre Messiaen, der Vater von Olivier und seinem jüngeren Bruder, war ein eher ernster Mann, akademisch interessiert und tief gläubig – Tatsachen, die nicht nur durch seine Veröffentlichungen aus den 40er und 50er Jahren belegt werden, sondern auch durch seine autobiografischen Aufzeichnungen aus früherer Zeit. Trotzdem wiederholt der Komponist in allen Interviews stets seine Aussage, seine Eltern seien nicht gläubig gewesen. Man mag sich fragen, welche Motive ihn bewegt haben mögen, die Spiritualität seines Vater zu negieren. Antoine Goléa bemerkt schon in seinen *Begegnungen mit*

[26] Messiaen übers. nach Brigitte Massin, S. 73.

[27] Vgl. Almut Rößler, *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens. Mit Original-Texten des Komponisten*, Duisburg, Gilles & Francke, 1984, S. 30. In Antwort auf Rößlers Frage, ob es nicht eine wesentliche Beziehung zwischen seiner Musik und dem mystischen Rationalismus des Teilhard de Chardins gäbe, hatte Messiaen zunächst schlicht "nein" gesagt. Später gab er zu, dass diese Antwort ungenau sei, da er sich tatsächlich auf das Gedankengut Teilhards beziehe, doch sei dies ein zu komplexes Thema, als dass er öffentlich darauf eingehen wolle.

[28] Messiaen in Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, S. 10: "*L'âme en bourgeon* qui me fut dédié avant ma naissance et qui influença toute ma destinée ..."

Olivier Messiaen aus dem Jahre 1961: "Ob sie nun bewusst oder unbewusst ist, so enthüllt diese Auslassung sicherlich tief sitzende Züge seines Charakters und seiner Empfindsamkeit."[29]

Tatsächlich war Pierre Messiaen sehr darauf bedacht, dass seine Söhne eine durch Respekt für die Kirche geprägte, streng religiöse Erziehung erhielten. Er war Gymnasiallehrer für Englisch und begeisterter Liebhaber der Literatur, deren Studium er all seine freien Stunden widmete. Er sollte sich später einen Namen machen nicht nur durch seine kommentierten Übersetzungen des Gesamtwerkes von Shakespeare und der Werke verschiedener anderer englischer und amerikanischer Autoren des 16. bis 20. Jahrhunderts,[30] sondern auch durch akademische Untersuchungen zu Themen bzw. Werken der französischen Literatur.[31] Diese vielseitige literarische Bildung des Vaters beeinflusst den heranwachsenden Sohn entscheidend. Im Jahr 1917 schreibt der neunjährige Olivier seine erste Komposition, ein Klavierstück mit dem Titel *La Dame de Shalott* nach einem Gedicht von Alfred Lord Tennyson; vier Jahre später folgen *Zwei Balladen von Villon* für Singstimme und Klavier. Es ist offensichtlich, dass Tennyson und Villon ihm über seinen Vater nahe gebracht worden sind; sie gehören zu den Dichtern, mit denen dieser sich beruflich beschäftigte.

Pierre Messiaens engagiertes Interesse an Religion und allen religiösen Fragen bildet einen weiteren, und vermutlich sogar den zentralen Schwerpunkt seines intellektuellen Lebens. Das Kapitel "Patriotismus und Religion"

29 Messiaen gibt eine scheinbar logische Erklärung für den angeblich nicht vorhandenen, tatsächlich aber durchaus nachweisbaren Einfluss des Vaters: "Es war zur Zeit des ersten großen Krieges. [...] mein Vater war eingezogen und machte in Grenoble, wo ich wohnte, nur zwei oder drei kurze Besuche von kaum vier Tagen." (Goléa, *Rencontres*, S. 26).

30 Der 1883 geborene Pierre Messiaen, zum Zeitpunkt der Geburt seines Sohnes Olivier 25 Jahre alt, sollte eine eindrucksvolle Reihe von Übersetzungen veröffentlichen: *Shakespeare: Les comédies*, Paris/Brügge, Desclée de Brouwer, 1934; *Shakespeare: Les tragédies*, Desclée de Brouwer, 1941; *Shakespeare: Les drames historiques et les poèmes lyriques*, Desclée de Brouwer, 1943; *Théâtre anglais, moyen âge et XVIe siècle: prédécesseurs et contemporains de Shakespeare*, Desclée de Brouwer, 1948. *Walt Whitman: Choix de poèmes*, Aubier 1951; *John Dewey: Liberté et culture*, Paris, Aubier, 1955; *Les Romantiques anglais: Burns, Blake, Coleridge, Wordsworth, Byron, Shelley et Keats*, textes anglais et français, Desclée de Brouwer, 1955; *Emily Dickinson: Poèmes choisis*, Aubier, 1956.

31 Pierre Messiaen veröffentlichte zudem etliche literaturwissenschaftliche Monografien (*Gérard de Nerval*, Paris, Morainville, 1945; *Les œuvres de François Villon*, Desclée de Brouwer, 1946; *Sentiment chrétien et poésie française: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud*, Paris, La Renaissance du livre, 1947) sowie Aufsätze in verschiedenen literarischen Zeitschriften, z.B. im *Mercure de France*, in *Les amitiés: revue littéraire et artistique des provinces françaises* und in *Chrétiens au travail*.

in seinen 1944 unter dem Titel *Images* veröffentlichten Memoiren zeigt einen Mann, der gänzlich beherrscht ist von Gedanken über die Religion, ihre Lehren, ihre Aktualität und ihre Ansprüche; im Kapitel "Cécile Sauvage" klingt er äußerst besorgt um das geistliche Wohl seiner Frau, da ihr seiner Meinung nach das fehlt, was allein in der Lage ist, der Melancholie des menschlichen Lebens zu begegnen: der Glaube an Gott. Kurze Zeit nach Erscheinen dieser Memoiren wird er aufgefordert, an einer Anthologie mitzuarbeiten, die einen Überblick über die katholische Literatur im Ausland geben soll – auch das eine Aufgabe, die man wohl kaum jemandem anvertrauen würde, den man für wenig gläubig hält.[32]

Mit beinahe siebzig Jahren noch übersetzt Pierre Messiaen einen Klassiker der englischen religiösen Literatur, John Miltons *Paradise Lost*, ein episches Gedicht in zehn Bänden, das den Fall der Menschheit beschreibt. Tief bewegt von den Schriften des Jesuiten Paul de Jaegher – eines Zeitgenossen, Repräsentanten des katholischen Mystizismus und Verfassers einer berühmten *Anthologie mystique* (1933) sowie etlicher Sammlungen meditativer Texte – übersetzt Pierre Messiaen für die französischen Leser schließlich noch eines der auf englisch erschienenen Bücher Jaeghers.[33]

In all diesen Tätigkeiten vermittelt Pierre Messiaen den Eindruck eines Menschen, der ebenso vom katholischen Glauben geprägt ist wie sein älterer Sohn; daher wirkt es umso befremdlicher, wenn Olivier jeden Einfluss der väterlichen Religiosität auf seine eigene Frömmigkeit ausdrücklich bestreitet. Ein Vergleich der Werke beider Messiaens, insbesondere der in diesen Werken enthaltenen Aussagen und auffälligen Auslassungen, legt ein in vieler Hinsicht ähnliches Religionsverständnis nahe. Pierre Messiaen unternahm neben seiner Tätigkeit als Übersetzer und Literaturwissenschaftler auch einige Versuche als Schriftsteller. Sein erster Roman, *Jacques Dupré*, greift in einigen Einzelheiten das Libretto vorweg, das sein Sohn mehrere Jahrzehnte später für seine einzige Oper schreiben sollte. Wie der luxemburgische Messiaenforscher Aloyse Michaely in sorgfältigen Recherchen zur Rolle der Religion im Leben und Werk Olivier Messiaens ausführt,[34] handelt es sich bei *Jacques Dupré* um die Geschichte eines "rigorosen Christen", der die

[32] Louis Chaigne mit Albert Garreau, Camille Melloy und Pierre Messiaen, *La littérature catholique à l'étranger. Anthologie*, Paris, Éditions Alsatia, 1948, Band I.

[33] *John Milton: Paradis perdu*, Paris, Aubier-Montaigne, 1951 und *Paul de Jaegher: La vertu d'amour. Méditations*, Desclée de Brouwer, 1956.

[34] Aloyse Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens: Untersuchungen zum Gesamtschaffen*, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 1987, S. 13-15.

bürgerliche Jugend auffordert, sich den Fragen der Theologie und der Metaphysik zu öffnen. Der Roman enthält keine einzige Frauenfigur, keine auch noch so nebensächliche Liebesgeschichte – was sich ebenso über das Libretto zur Franziskusoper sagen lässt, in der weder die heilige Klara, die geistliche Schwester des heiligen Franz, noch selbst "Frau Armut", die allegorische Personifizierung einer der christlichen Tugenden, vorkommt, obwohl beide Frauengestalten in der Franziskus-Literatur eine entscheidende Rolle spielen. Außerdem enthält das zentrale Kapitel in Pierre Messiaens Roman eine Diskussion unter Studenten über die Unsterblichkeit der Seelen und die Göttlichkeit Jesu, die man sich genauso gut unter den Gefährten des Heiligen von Assisi vorstellen könnte. Der Pariser Verleger, dem Pierre Messiaen sein Manuskript geschickt hatte, lehnte es mit der Begründung ab, dass das Thema einem breiteren Publikum nicht vermittelbar sei; er hielt es für das Werk eines Mönchs oder Landpriesters. Ähnlich urteilten Mitte des Jahrhunderts übrigens auch einige Pariser Kritiker über die musikalischen Werke des Sohnes.

Monseigneur Daniel Pézeril, der langjährige Weihbischof von Paris, den Brigitte Massin im Zusammenhang mit ihrer Studie über Olivier Messiaens religiöse Einstellung befragte, erwähnt, dass er im Quartier Latin, in Saint-Séverin und im Centre Catholique des Intellectuels oft mit Pierre Messiaen zusammengetroffen sei.[35] Nicht zuletzt fällt auf, dass sieben der dreizehn von Pierre Messiaen veröffentlichten Bücher bei Desclée de Brouwer erschienen sind, dem 1877 in Belgien gegründeten Verlag, der sich in besonderer Weise der Wiederbelebung religiöser Literatur widmete. Die Veröffentlichung der Schriften Pierre Messiaens fällt bezeichnenderweise genau in die Zeit des großen Aufschwungs, den Desclée de Brouwer vor allem durch die Mitarbeit des katholischen Philosophen Jacques Maritain erlebte sowie durch die Publikationen so gewichtiger Schriftsteller wie Péguy, Claudel und Mauriac aus dem Kreis dessen, was der Verlag den *renouveau intellectuel catholique* nennt.

Eingebunden in einen Kreis spirituell engagierter Intellektueller und Freunde und geschätzt von einem auf religiöse Literatur spezialisierten Verleger stellt sich der Vater des Komponisten somit als ein Mann dar, dessen tiefe Religiosität sich wohl schwerlich bestreiten lässt.

[35] Brigitte Massin, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, S. 134

Charles Tournemire

Der Organist, Komponist und geniale Orgel-Improvisator Charles Tournemire (1870-1939) hat im Leben Olivier Messiaens ohne Zweifel eine wesentlich größere Rolle gespielt, als es nach den Biografen der ersten Generation den Anschein hat. Da Messiaen nie offiziell Schüler in der Klasse dieses Professors am Pariser Konservatorium war, konnte dessen Einfluss leicht unterschätzt werden. Doch wie aus den seit dem 50. Todestag Tournemires im Jahre 1989 veröffentlichten Dokumenten hervorgeht, war dieser Mann für den jungen Messiaen ein bedeutender Mentor sowie ein berufliches und geistliches Vorbild.

Tournemire wuchs als Wunderkind auf; schon im Alter von 11 Jahren wirkte er als Organist an der Kirche Saint-Pierre in seinem Geburtsort Bordeaux. Nachdem er zum Musikstudium nach Paris umgezogen war, wurde er 1898 zum Organisten der Kirche Sainte-Clotilde berufen und damit zum Nachfolger seines Lehrers César Franck. Seit 1919 versah er am Conservatoire, wo er bereits während des ersten Weltkrieges eine Lehrstuhlvertretung wahrgenommen hatte, die Professur für Kammermusik. Tournemire starb am 4. November 1939; obwohl zu Lebzeiten berühmt und äußerst geschätzt, wurde er infolge der Kriegswirren zunächst beinahe vergessen.

Unter seinen Zeitgenossen galt Tournemire als begnadeter Improvisator. Seine sonntäglichen Orgelmeditationen waren so berühmt, dass sie regelmäßig eine große Anzahl aus ganz Frankreich und sogar aus dem Ausland anreisender junger Organisten auf der Orgelempore von Sainte-Clotilde zusammenführten. Unter den Zuhörern waren alle großen französischen Organisten der nächsten Generation: Duruflé, Fleury, Litaize, Grunenwald, Messiaen, Boulnois, Jehan Alain und Daniel-Lesur.

In der Wahl seiner Werktitel erscheint Tournemire als heimlicher Vorläufer Messiaens; man vergleiche nur die Satzbezeichnungen seines Tripelchorals für Orgel: "1. Vous êtes grand, ô Père, vous avez créé les mondes...", "2. Celui qui règle le rythme immense des mondes ...", "3. L'acte sublime du Christ en croix... a été partie de notre univers à l'église." In der 1938-1939, also gegen Ende seines Lebens entstandenen Komposition *Deux fresques symphoniques sacrées* gestaltet Tournemire ein musikalisches Bild der Geburt Christi und des Pfingstereignisses, zwei der Lieblingsthemen Messiaens. Auch die Partituranmerkungen sind denen verwandt, die sich in Messiaens Untertiteln finden: "Christ ist geboren, der Geist hat die Finsternis überwunden" und "Die Majestät des Wortes durchdringt uns und führt uns zum unergründlichen Geheimnis der Liebe".

Im Tournemire gewidmeten Heft 41 der Zeitschrift *L'Orgue: Cahiers et mémoires* würdigt Norbert Dufourcq Tournemires Orgelspiel.[36] Eine der Fragen, die er sich stellt, könnte genauso gut an Messiaen gerichtet sein: "Hatte er davon geträumt, eine Verbindung zwischen der Dynamik einer Sinfonie und der Gebetshaltung eines Orgelchorals zu versuchen? ... Auf diese Weise hätte er die Tore geöffnet für eine Art deskriptiver Orgelmusik mit religiösem Programm, die andere, und keinesfalls Geringere, zur Neige würden auszuschöpfen wissen." [37]

Wie schon erwähnt, hat Joël-Marie Fauquet zwölf von Olivier Messiaen zwischen Ende August 1930 und Ende September 1933 an Tournemire gerichtete Briefe sowie eine publizierte Werkbesprechung aus derselben Zeit veröffentlicht. Die aus diesen Dokumenten sprechende überschwängliche Dankbarkeit lässt erkennen, dass es Tournemires Empfehlungsschreiben waren, die dem jungen Messiaen zur begehrten Organistenstelle an der Trinité verholfen hatten. Der Organist von Sainte-Clotilde, selbst Lehrer einer großen Zahl junger Organisten, förderte somit allen voran jemandem, der nie sein Schüler gewesen war. In seinen Briefen betont Messiaen nicht nur seine große Bewunderung für "meinen lieben Meister", sondern flicht auch analytische Beobachtungen ein, die von seiner großen Wertschätzung des Komponisten Tournemire zeugen. Zwei ausführliche Kommentare, die sich auf den Zyklus *L'orgue mystique* op. 55-57 (1927-1932) und auf die *Trois poèmes pour orgue* op. 59 (1932) beziehen, werden durch die dritte, publizierte Besprechung ergänzt, in der Messiaen voller Begeisterung auf Tournemires *Sept chorals-poèmes pour les sept paroles du Christ en croix* op. 67 aus dem Jahr 1935 eingeht.

Als Messiaen später in seiner eigenen Abhandlung *Technique de mon langage musical* über den gregorianischen Choral nachdenkt, erklärt er: "Man kann die Themen des gregorianischen Chorals kaum mehr und besser verwenden als Charles Tournemire in seiner *Orgue mystique*."[38] Tatsächlich hatte Tournemire in diesem Zyklus versucht, für die katholische Liturgie das zu schaffen, was die lutherische Kirche dank Bach in so reichem Maße besitzt. Das imponierend umfangreiche Werk besteht aus 51 Offizien, deren jedes auf dem Choral aufbaut, der dem jeweiligen Sonntag zugeordnet ist. Die Gesamtdauer des Zyklus entspricht der des gesamten Orgelwerkes von Johann Sebastian Bach.

[36] N. Dufourcq, "À propos de Charles Tournemire", *L'Orgue: Charles Tournemire*, S. 5.

[37] Dufourcq, *L'Orgue: Charles Tournemire*, S. 7.

[38] Messiaen, *Technique de mon langage musical* I, S. 37.

Die Spiritualität Tournemires kommt der Messiaens erstaunlich nahe. Beide finden entscheidende geistliche Anregung in den Schriften Ernest Hellos. Tournemire zitiert wiederholt und in allen Lebensepochen aus Hellos Werk, das sein lyrisches Drama *Les Dieux sont morts* von 1912 ebenso inspiriert hat wie das Streichquartett op. 61 von 1933 und seine "heilige Trilogie" mit dem Titel *Apocalypse de Saint Jean* op. 63 von 1932-1936. Ein Klavierwerk, das Tournemire "zwischen Oktober 1935 und Juni 1936" zu komponieren plant, soll den Titel "Physionomies de Saints, d'après Ernest Hello" tragen, doch kommt es über das Projektstadium nicht hinaus. In Tournemires Oratorium *Saint François d'Assise* singen die Engel "das Amen des Friedens" und "das triumphierende Amen der heiteren Sphären" – Bezeichnungen, die dem letzten, "Amen" betitelten Kapitel aus Ernest Hellos *Paroles de Dieu* entstammen, das Messiaen später seinen sieben *Visions de l'Amen* zugrunde legen wird.

Darüber hinaus sind Tournemire und Messiaen auch thematisch durch ihren gemeinsamen Bezug auf Franz von Assisi und die Tristan-Legende verbunden. Es dürfte kaum Zufall sein, dass das Leben des heiligen Franziskus, der Titelfigur der einzigen Oper Messiaens, und die mittelalterliche Legende von einer tragischen Liebe, die Messiaens so genannter "Trilogie" der 40er Jahre[39] ihren Namen gibt, auch im Leben des Meisters von Sainte-Clotilde eine so entscheidende Rolle spielen. Tournemire schrieb mehrere Kompositionen über den heiligen Franziskus, so Teil III seiner Trilogie op. 52 aus den Jahren 1921-1927 (*Faust – Don Quichotte – Saint François d'Assise*), sein Orgelstück *Sei Fioretti* op. 60 von 1932, ein Stück über den Sonnengesang, *Le Cantique du Soleil de Saint François d'Assise* (ohne Opuszahl aus dem Jahr 1936) sowie *Il Poverello di Assisi*, fünf lyrische Episoden in sieben Bildern op. 73 von 1937-1939. Im oben erwähnten Aufsatz über die Freundschaft, die Charles Tournemire mit dem jungen Olivier Messiaen verband, resümiert Joël-Marie Fauquet: "Es ist frappierend festzustellen, dass die Karriere dieser beiden Musiker im Abstand von etwa vierzig Jahren ihre Erfüllung fand mit monumentalen lyrischen Werken, die vom Leben des heiligen Franz von Assisi inspiriert waren. Leider wartet das von Tournemire bis heute auf seine Erstaufführung."[40] Was die Legende betrifft, so besaß Tournemire auf der Insel Ouessant ein einsames Haus, wo er einen Großteil seiner späten Jahre verbrachte. Wie die Inschrift über der

[39] Messiaen bezeichnete den Liedzyklus *Harawi*, die Sinfonie *Turangalîla* und das Chorwerk *Cinq rechants* zusammenfassend als "meine Tristan-Trilogie".

[40] Übers. nach *L'Orgue: Charles Tournemire*, S. 80.

Eingangstür zeigt, hatte er es "Tristan" getauft. Ein zweites, in der Nähe von Arcachon gelegenes Haus hieß "Isolde". Und schließlich trägt Tournemires op. 53 den Titel *La légende de Tristan*.[41]

Ein dritter Beleg für den Einfluss Tournemires auf Messiaen findet sich in den Satztiteln und -kommentaren. Die Entsprechung, die hier an einem einzigen unter vielen möglichen Beispielen aufgezeigt werden soll, ist frappierend. In seinen *Douze préludes-poèmes pour le piano* op. 58 von 1931 beschreibt Tournemire die Stadien des menschlichen Lebens – zunächst unter den Sterblichen, sodann im Jenseits. Acht Sätze sind der irdischen Entwicklung gewidmet;[42] ihnen folgen vier Meditationen, die im Himmel angesiedelt zu sein scheinen. Die Erklärungen zu diesen vier letzten Meditationen weisen eine bis in die Wortwahl reichende Übereinstimmung mit Messiaens Texten aus, die sehr ungewöhnlich ist:

> 9: Meditation über Gottvater
>
> Die Größe und Majestät Gottes, des Schöpfers der Welt. Unergründliche Gedanken, die die gesamte Schöpfung mit zahllosen Sonnen einhüllen. (Vgl. dazu "Unendliche Ausmaße an Räumen und Dauern, Galaxien und Photonen" in Messiaens *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* Nr. VI)
>
> 10. Meditation über den Sohn
>
> Unaussprechliches Geheimnis. Gott selbst *verdoppelt sich* und willigt ein, in schlimmster Armut geboren zu werden. Er ist bereit, unsere Schmerzen zu erleiden und den unerhörten Anblick eines bewundernswerten und einzigartigen Todes zu geben. Er ist zweifellos auf den bescheidensten der Planeten gekommen, um die Menschheit zu erneuern, um uns die Mitmenschlichkeit zu lehren sowie die Religion aller Religionen, die einer tiefschwingenden Menschlichkeit und einem reinen, einzigartig großmütigen und demütigen Idealismus entspringt, im Gegensatz zu den alten Religionen, die zumeist auf Eigenliebe und Stolz gründeten. (Vgl. dazu "Gott unter uns" in Messiaens *La Nativité du Seigneur*)

[41] Charles Tournemire, *La légende de Tristan* (« Les Amants de Cornouailles »). Drei Akte und acht Bilder, Text von Albert Pauphilet, szenischer Entwurf von Charles Tournemire in Zusammenarbeit mit Albert Pauphilet, 1925-1926; unveröffentlicht.

[42] 1. Die Geburt des Menschen, 2. zartes Alter, 3. Kindheit, 4. Adoleszenz, 5. Menschliche Leidenschaften, 6. Große Schwierigkeiten, 7. Zulässige und göttliche Vereinigung, 8. Ruhige Vorbereitung auf den Tod

11: Meditation über den Heiligen Geist
Der Heilige Geist *belebt* die große christliche Idee. Er sickert ein in die unendliche Schwingung des schlechthinnigen Ideals. (Vgl. dazu den ekstatischen "Blick des Geistes der Freude" in Messiaens *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*)

12: Verherrlichung der Dreifaltigkeit
Großartige Zusammenfassung. In der verwirrenden Höhe sieht die menschliche Vernunft ein blendendes Licht, das sie erhellt. Der Himmel nimmt Teil an einem nie endenden Engelskonzert, indem er die Erhabenheit der Dreifaltigkeit und ihr über die äußersten Grenzen des Wunderbaren hinausreichendes Werk preist. (Vgl. hierzu Messiaens Orgelmeditationen über die Dreifaltigkeit, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*)

Selbst eher technische Partituranweisungen ("Die Verwendung zahlreicher Hindu-Modi sorgt für eine besondere Einheitlichkeit") scheinen sich in Messiaens Faszination für analytische Erklärungen im Allgemeinen und für die historische Musik Indiens im Besonderen widerzuspiegeln.

Warum nur vermied es Olivier Messiaen, bezüglich seiner spirituellen Entwicklung den Einfluss seines tiefreligiösen Vaters zu erwähnen und bezüglich seiner beruflichen Entwicklung einen allem Anschein nach geistesverwandten Organisten und Komponisten, der ihn nicht nur entscheidend in seiner Karriere gefördert hatte, sondern als engagierter Katholik von denselben Autoren und Inhalten fasziniert war wie er? Es kann nur vermutet werden, dass der Grund solcher Spurenverwischung dem ähnlich ist, der sich in der berühmten Aussage "Ich bin bereits gläubig geboren" verbirgt, die Messiaen nur widerwillig korrigiert, um zuzugeben, dass sein Glaube doch "allmählich und fast unbemerkt gewachsen" sei. Indem er das Vorbild und den Einfluss eines gläubigen Vaters unerwähnt lässt und vielleicht sogar tatsächlich verdrängt, kann er seine Gläubigkeit als reines Gnadengeschenk Gottes begreifen; indem er das berufliche Vorbild und dessen Einfluss stillschweigend übergeht, kann er sich umso unmittelbarer als Komponist zur religiösen Mission berufen fühlen. Doch sind dies Vermutungen. Tatsächlich ist es ganz unwahrscheinlich, dass die Anerkennung seiner Eingebundenheit in ein religiöses Umfeld seinem Werk und dessen Rezeption geschadet hätte.

In der Einschätzung der Beziehung zwischen dem Schöpfungsakt und dem Glauben als Inspirationsquelle ähnelt Messiaens musikalisches Vorbild Tournemire übrigens dem Dichter Claudel, auf den der Komponist sich ohne

jede Verstellung und stets voller Bewunderung bezieht. Ein Vergleich zwischen zwei Zitaten belegt dies:

> Claudel: "Ich wusste bereits in der Tiefe meines Herzens und meines Innern, dass die große göttliche Freude die einzige Wirklichkeit ist und dass der Mensch, der daran nicht ernsthaft glaubt, weder als Künstler noch als Heiliger jemals Werke erschaffen, sondern nur die armselig anmaßenden Aufgaben eines Literaten erfüllen und eine Menge Papierblumen herstellen wird."[43]

> Tournemire: "Jede Musik, die nicht auf der Verherrlichung Gottes beruht, ist unnütz."[44]

Das Wunderbare, das Übernatürliche und das Mystische

Jede der drei oben beschriebenen Gruppen der katholischen Erneuerungsbewegung in Frankreich zählt zu ihren Vertretern Menschen, die der Mystik einen bedeutenden Platz innerhalb ihres Glaubens zuweisen. Die meisten Schriftsteller der *renaissance littéraire catholique* sind den Naturwissenschaften und allen positivistischen Ideen gegenüber skeptisch. Eine unbestimmte Angst veranlasst sie, allem intellektuell Erklärbaren zu misstrauen. Ihr Glaube ist antirationalistisch und gründet sich ausschließlich auf göttliche Offenbarung und übernatürliche Eingebung. Den Vertretern des von den flämischen Mystikern inspirierten *renouveau spirituel* erscheinen die übernatürlichen Elemente mindestens ebenso bedeutsam wie das Verhalten einzelner Menschen. Ernest Hello verbrämt seine Angriffe auf die Wissenschaft mit mystischen Gedanken und beschreibt eschatologische Visionen, die die weniger gefestigten unter den Konvertiten verwirren. In den Schriften von Bloy und Huysmans, die von Hello beeinflusst sind, ist die Handlung oft irrational und das Übernatürliche spielt eine entscheidende Rolle. Man darf sich daher kaum wundern, dass Komponisten wie Tournemire und Messiaen, die vom Religiösen und vom Übernatürlichen gleichermaßen fasziniert sind, sich von Hello angezogen fühlen. Messiaen erklärt einmal:

[43] "Je savais déjà du fond de mon cœur et de mes entrailles que la grande joie divine est la seule réalité et que l'homme qui n'y croit pas sincèrement ne fera jamais œuvre d'artiste pas plus que de saint, mais simplement de pauvres devoirs prétentieux d'homme de lettres et force fleurs de papier." Paul Claudel in *Cahiers Paul Claudel 12: Correspondance Paul Claudel / Jacques Rivière 1907-1924*, Paris, Gallimard, 1984, S. 92-93.

[44] "Toute musique qui n'a pas pour base la glorification de Dieu est inutile." Tournemire zitiert von seinem früheren Schüler Jean Langlais in *L'Orgue: Cahiers et mémoires* 41: *Charles Tournemire* (1989), S. 14.

> Das Übernatürliche ist mein natürliches Ambiente, in dessen Schoß ich mich wohlfühle. Ich habe das Bedürfnis, das Übernatürliche zu leben, jedoch ein Übernatürliches, das wahr ist! Im allgemeinen findet man das Übernatürliche in den Mythen und in fantasierten Geschichten, doch das in der katholischen Religion gegebene Übernatürliche ist zugleich wahr.[45]

Eine letzte Seite der tournemireschen Spiritualität, die näher erforscht zu werden verdient, ist seine Beziehung zu Joséphin Péladan (1858-1918). Dieser Autor eines umfangreichen schriftstellerischen Werkes begründete die "katholischen Rosenkreuzer", einen mystisch-ästhetischen Orden, dessen wichtigster Leitstern Richard Wagner war. Tournemire war verschwägert mit "Sâr" Péladan,[46] scheint sich ihm aber auch in geistiger Hinsicht verbunden gefühlt zu haben: Für seine Franziskus-Kompositionen greift er auf Darstellungen Péladans zurück.[47] Dabei ist das Bild, das Péladan in zahlreichen Schriften vom Heiligen von Assisi zeichnet, recht ungewöhnlich: Er stellt ihn als einen Troubadour und Katharer-*Parfait* vor – eine Interpretation, die die Frage aufwirft, ob die beiden inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen Tournemire und Messiaen, die Person des Franziskus und die Tristan-Legende, nicht am Ende zwei Seiten einer einzigen Sache waren.[48]

Tournemire fühlte sich selbst zur Mystik hingezogen. Er verabscheute den Materialismus seiner Zeit und neigte dazu, jeden Menschen, den er liebte, für eine erhabene Seele zu halten. Dies zeigt sich in besonders bewegender Weise in seinem Buch über César Franck, den Organisten, Komponisten und Konservatoriumslehrer, den er auch als Menschen sehr bewunderte. In der von mystischer Sprache geprägten Schrift stellt Tournemire Franck als eine Verkörperung des Geistes des 13. Jahrhunderts dar, als Höhepunkt der katholischen Zivilisation, die die gotischen Kathedralen

[45] Messiaen übers. nach Massin, S. 27.

[46] *Sâr* – der Titel, den Péladan für sich beanspruchte – bedeutet *König* in der Sprache der Chaldäer. Péladan war überzeugt, in Hinblick auf die Dekadenz des Modernismus mit einer regenerativen Mission betraut zu sein. Eine umfangreiche Darstellung dieses Mannes findet sich in Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan 1858-1918, essai sur une maladie du lyrisme*, Grenoble: J. Millon, 1993 sowie in Edouard Bertholet, *La Pensée et les secrets du Sâr Joséphin Péladan*, Band I-IV, Neuchâtel, Ed. Rosicruciennes, 1952-1958.

[47] Vgl. die bibliografischen Angaben in Tournemires *Le Cantique du Soleil de Saint François d'Assise*: "texte d'après l'œuvre de Joséphin Péladan" und in *Il Poverello di Assisi*: "cinq épisodes lyriques en sept tableaux, texte fragmenté par le musicien, tiré de l'œuvre de Joséphin Péladan".

[48] J. Péladan, *Le secret des troubadours: de Parsifal à Don Quichotte*, Paris, Sansot, 1906.

ebenso hervorbrachte wie Thomas von Aquin und Dante.[49] Der Tournemire-Forscher Andrew Thomson bemerkt dazu: "Franck selbst, der allem Anschein nach bis zum Ende seines Lebens ein bürgerlicher Musikprofessor von für seine Epoche typischer beschränkter Allgemeinbildung blieb, war in keiner Weise verantwortlich für dieses Bild; es handelt sich dabei vielmehr um ein gutes Beispiel für die psychologische 'Projektion' der unter dem Einfluss der neomediävistischen Schriften Huysmans und Péladans stehenden Anhänger Wagners." [50]

In *Technique de mon langage musical* schreibt Messiaen:

> Obwohl ich eine ganze Anzahl religiöser Werke geschrieben habe – religiös in mystischem, christlichem, katholischem Sinne –, werde ich auch diese Vorliebe beiseitelassen: wir sprechen von Technik und nicht von Gefühl. In diesem letzten Punkt werde ich mich damit begnügen, einen Artikel zu zitieren, in dem ich seinerzeit die sakrale Musik pries. Nachdem ich "eine *wahre* Musik" gefordert hatte, das heißt "eine geistige Musik, die ein Glaubensakt ist, eine Musik, die alle Gegenstände berührt, ohne je die Berührung mit Gott zu verlieren, eine ursprüngliche Musik schließlich, deren Sprache etliche Türen aufstößt, etliche noch ferne Sterne herabholt," stellte ich fest, "dass da noch Raum ist, weil selbst die Gregorianik nicht alles gesagt hat."[51]

Obwohl er hier selbst das Wort "mystisch" gebraucht, erlaubte Messiaen seinen Zeitgenossen nie, ihn als Mystiker zu bezeichnen. Er betonte im Gegenteil, dass seine Musik eher theologisch als mystisch sei. Claude Rostand versucht in seinem Interviewband zu erklären, welche Unterscheidung Messiaen seiner Meinung nach am Herzen lag:

> Die Mystik ist eine Aufhebung des Seins, die den Menschen in Vollkommenheit, Kontemplation und Ekstase geheimnisvoll mit der Gottheit vereint. Die Theologie ist die Wissenschaft von der Religion; sie setzt einen Menschen voraus, der nicht in Ekstase, nicht vollkommen und nicht außergewöhnlich ist, und umgreift seine vorschriftsmäßigen Beziehungen mit Gott; sie trägt dem Körper und dem Fleisch Rechnung, von denen Messiaen spricht und die ihm nicht auflösbar erscheinen, da er kein Mystiker ist.[52]

[49] Charles Tournemire, *César Franck*, Paris, Delagrave, 1931.

[50] Andrew Thomson in *L'Orgue: Charles Tournemire*, S. 57. Vgl. auch vom selben Autor "The mystic organist: Charles Tournemire (1870-1939)", *Organists' Review* (3-5/1989).

[51] O. Messiaen, "Einführung", *Technik meiner musikalischen Sprache*, S. 5.

[52] Übers. nach Claude Rostand, *Olivier Messiaen*, Paris, Ventadour, 1956, S. 23.

Messiaens Unbehagen am Begriff "Mystik" verdankt sich vermutlich eher dem zeitgenössischen Gebrauch als der ursprünglichen Bedeutung des Wortes. Viele Schriftsteller, die der Komponist sein Leben lang verehrte, wie Thomas von Kempen und Ernest Hello, waren ebenso wie Bernhard von Clairvaux, Hildegard von Bingen, Meister Eckart, Johannes vom Kreuz, Teresa von Ávila und Ignatius von Loyola Repräsentanten einer mystischen Religiosität. Sie alle leben von der Erfahrung einer ekstatischen Vereinigung mit Gott; diese bestimmt ihre religiöse Praxis ebenso wie ihre theologische Spekulation. Im Frankreich der Jahre zwischen 1920 und 1940 hatte das Wort jedoch eine andere Bedeutung angenommen, wie in der folgenden Bemerkung Bruggemanns zu Maeterlinck deutlich wird:

> Maeterlinck ein Mystiker? Ja, aber auf seine Weise: Mystisch heißt in seiner Sprache 'obskur' und 'unausgesprochen'; übernatürlich bedeutet unbewusst, und wunderbar ist gleich barock. Mystisch ist also in gewissen Milieus gleichbedeutend mit exaltiert, morbide, in verrücktem Grade leichtgläubig.[53]

Während viele Mystiker ihr Umfeld in Kreisen suchen, die sich der Erforschung bestimmter okkulter Geheimnisse verschrieben haben, scheint die im weiteren Sinne mystische Neigung Olivier Messiaens innerlicher Art zu sein, zentriert auf seine Beziehung zu Gottvater, den Schöpfer aller Dinge, zu Christus und zur Jungfrau Maria. Die Geheimnisse des christlichen Glaubens – die Geheimnisse der Personen der Dreifaltigkeit, der Engel, der verklärten Leiber, des himmlischen Hochzeitsmahles, des himmlischen Jerusalem etc. – bedürfen keiner Bestätigung durch Gleichgesinnte. Ganz offensichtlich verspürt Messiaen keinerlei Bedürfnis nach kritischer oder spekulativer Absicherung von Glaubenswahrheiten, die ihm schon seit seiner Kindheit als selbstverständlich gelten.

Nach allem, was über die Gedankenwelt Messiaens bekannt ist, erscheint es durchaus denkbar, dass er die Existenz und Bedeutung Péladans im Leben seines verehrten Meisters Tournemire nie wirklich zur Kenntnis genommen hat. Während die gemeinsame Bewunderung für Wagner ein Bindeglied zwischen Péladan, Tournemire und Messiaen darstellte, gibt es keinerlei Hinweis darauf, dass Messiaen jemals mit dem Okkultismus, dem Spiritismus und der Theosophie in Berührung gekommen ist, die Péladan trotz seiner bedeutenden intellektuellen Begabung vielen suspekt machte. Aller Wahrscheinlichkeit nach las Messiaen die Titel und Satzbezeichnungen der tour-

[53] Edmond Bruggemann, *Les mystiques flamands*, S. 104

nemireschen Werke als Ausdruck eines Glaubens, der so einfach und direkt war wie sein eigener. Tatsächlich lassen sich Tournemires Worte durchaus als Ausdruck tiefer, leidenschaftlicher Gläubigkeit verstehen. Besonders in den Titeln und Kommentaren, die seine Instrumentalwerke begleiten, findet man nur undeutliche Spuren einer Beeinflussung durch Péladan. So sieht es auch Tournemires ehemaliger Schüler Raymond Petit, wenn er im Zusammenhang mit den beiden Oratorien *Apocalypse de Saint Jean* op. 63 und *La douloureuse Passion du Christ* op. 72 de 1936-1937 feststellt:

> Tournemire war einer der allerersten – ich bestehe darauf: ein Vorläufer – der uns eine wahrhaft würdige klangliche Eschatologie anbot. [...] Bei der *Apocalypse* handelt es sich um ein Drama, das die Zukunft des gesamten Universums betrifft, in *La douloureuse Passion* um das Drama des Gottes, der die menschliche Bedingtheit (la condition humaine) teilen wollte.[54]

Messiaen identifiziert sich allerdings auffällig gern mit Zeitgenossen, die andere Nuancen des Übernatürlichen erspüren. In den Jahren 1970-71 erklärt er sich bereit, Vorworte für zwei Bücher zu schreiben. Das eine, *La prophétie musicale dans l'histoire de l'humanité*, ist eine Schrift seines Schülers Albert Roustit, das andere, *Du féerique au céleste*, stammt aus der Feder von Jules Chaix-Ruy.[55] Die Wahl dieser beiden Untersuchungen erscheint symptomatisch für Messiaen. Hans Urs von Balthasars *Der Christ und die Angst*[56] hatte ihn in seiner Überzeugung bestärkt, dass die Furcht vor dem Tod die Quelle aller menschlichen Angst ist, dass diese Angst nur durch das Kreuz überwunden werden kann und dass die Musik als geistigste der Künste besonders in der Lage ist, die in Christus begründete Hoffnung auf ein Leben in und mit Gott zum Ausdruck zu bringen. Daher seine Unterstützung für die Vorstellung einer "musikalischen Prophezeiung"; sein Vorwort beginnt denn auch mit dem apokalyptischen Ruf: "Seid bereit!" Die Studie von Chaix-Ruy zeigt ebenfalls gedankliche Nähe zu Messiaen, insbesondere in der großen Anzahl gemeinsamer Themen: Er diskutiert die Märchen der Madame d'Aulnoy, die in den *Cinq rechants* besungene Kristallkugel des Hieronymus Bosch, die mittelalterliche Mystik Jan van Ruysbroecks und sogar den heiligen Franz von Assisi.

[54] Übers. nach Raymond Petit, "Introduction à l'étude de l'œuvre de Charles Tournemire", *L'Orgue : Cahiers et mémoires* 115 (1965), S. 132.

[55] Roanne, Editions Horvath, 1970 und Grenoble, Roissard, 1971.

[56] *Der Christ und die Angst*, Einsiedeln, Johannes Verlag, 1952.

Die beiden Werke, denen Messiaen Einführungen widmet, unterstreichen also noch einmal und auf wieder einem anderen Gebiet die Beziehung, die Messiaen zwischen dem wundersam Märchenhaften, dem Übernatürlichen und dem Mystischen, der vollkommenen und glückhaften Vereinigung des Menschen mit Gott, empfindet. Die saubere Trennung zwischen Theologie und Mystik, die Rostand ihm in den Mund legen möchte, lässt sich somit wohl nicht aufrechterhalten. Er sucht die Meditation weniger um ihrer selbst willen als insofern sie sich in Musik verwandeln und sodann vermitteln lässt. Gleichzeitig vermeidet dieser Komponist, der immer wieder betont, dass er sich charakterbedingt nur zu Freude, Lobpreis und Verherrlichung Gottes hingezogen fühlt, alles Dunkle. Daher darf es nicht verwundern, dass er jeglichen Verdacht einer Verbindung mit okkulten Praktiken weit von sich weist. Mit dem Märchenhaften und Irrationalen dagegen ist er nicht nur innig vertraut, sondern verbindet dessen verschiedene Facetten in geradezu kindlich-naiver Weise mit dem Religiösen.

Elemente einer musikalischen Sprache des Glaubens

Im Jahr 1935, also im Alter von 27 Jahren, schrieb Messiaen erstmals eine Komposition zum Thema der Weihnachtsgeschichte, das Orgelwerk *La Nativité du Seigneur*. In den nächsten vier Jahren verteilte er jedes Mal, wenn er die Komposition aufführte, an sein Publikum ein Blatt, auf dem der folgende Text zu lesen war, der inzwischen als sein erstes 'Manifest' angesehen wird:

> Das Gefühl, die Ehrlichkeit des Musikwerkes,
> die den Dogmen der katholischen Theologie dienen sollen,
> die durch melodische und harmonische Mittel ausgedrückt werden sollen: durch das progressive Intervallwachstum, den Dominantakkord, Ostinati, Hilfsnoten und vergrößerte Vorhalte,
> mehr noch durch rhythmische Mittel: Rhythmen, denen ihre Vergrößerung unmittelbar vorangeht oder folgt und denen manchmal ein kurzer Wert hinzugefügt ist, [...]
> und insbesondere durch die begrenzt transponierbaren Modi: das sind chromatische Modi, die harmoniebildend verwendet werden und deren ungewöhnliche Farbe auf der beschränkten Anzahl ihrer Transpositionen beruht. [...]
> Der theologische Gegenstand? Der beste, da er alle Gegenstände umfasst.
> Und die Vielfalt der technischen Mittel erlaubt es dem Herzen, sich frei zu ergießen.

Man fragt sich natürlich, was ein durchschnittlicher Kirchenkonzertbesucher mit einem solchen ein wenig esoterisch anmutenden Manifest angefangen haben mag. Aus Messiaens Sicht handelt es sich bei diesem Bekenntnistext um eine Art Landkarte, die es Zuhörern erleichtern soll, sich im Universum seiner Sprache zu orientieren – einem Universum, in dem höchst eigenwillige technische Mittel zusammen mit einer sehr persönlichen religiösen Sensibilität als Koordinatensystem dienen für ein musikalisches Vokabular und eine musikalische Syntax.

Messiaens musikalische Sprache gleicht keiner anderen. Weder hat er je einer 'Schule' angehört, deren Mitglieder sich einer bestimmten Ideologie verschrieben, noch hat er selbst eine Schule irgendwelcher Art gegründet.

Zwischen 1936 und 1939 war er für kurze Zeit mit dem gleichaltrigen Daniel-Lesur und den ein wenig älteren Komponisten Yves Baudrier und André Jolivet assoziiert. Diese Gruppe, die sich *La jeune France* nannte, bekannte sich zwar vage zur Ablehnung der neoklassizistischen Tendenzen, die damals im französischen Musikleben vorherrschten; sie beruhte jedoch in erster Linie auf Freundschaftsbanden und nicht auf einer bestimmten gemeinsamen Ästhetik. In seinen privaten Seminaren sowie in den berühmten Sommerkursen in Darmstadt, wo er mehrmals unterrichtete, war es Messiaen ein Anliegen, die jedem Schüler eigene individuelle Begabung, Neigung und persönliche Sprache zu entdecken und zu fördern. Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez und Yannis Xenakis sind nur drei unter der großen Zahl jüngerer Komponisten, die ihre Entwicklung wesentlich Messiaens aufmerksamer und unaufdringlicher Führung verdanken, deren Musik jedoch kaum unterschiedlicher klingen könnte.

Was sind die melodischen, harmonischen und rhythmischen Mittel, die "den Dogmen der katholischen Theologie dienen sollen"? Die musikalischen Bausteine, die Messiaen einsetzte, und die Inhalte, die sie darstellen sollten, sind klar definiert und haben sich im Laufe des langen Komponistenlebens kaum verändert. Messiaens Harmonien sind stets vielfarbig, unterwerfen sich aber nur äußerst selten der Dialektik von Spannung und Entspannung, die die Musik der vorangegangenen drei Jahrhunderte kennzeichnete. Seine Rhythmen sind weitgehend befreit von einem übergeordneten metrischen Korsett, jedoch häufig durch eigene Regeln streng vorbestimmt. Seine Tempi erreichen manchmal die Tollheit eines ekstatischen Tanzes, doch die überwiegende Zahl der Sätze ist eher ruhig. Seine Semantik erscheint eher kontemplativ als narrativ. Und fast alle seine Kompositionen haben die Gottesliebe zum Thema – nicht nur die schon erwähnten Werke mit explizit theologischem Titel, sondern auch die, die einer nach Messiaens Meinung abgeleiteten Form, der idealisierten menschlichen Liebe, gewidmet sind, und erst recht die Kompositionen, deren Hauptinhalt die Transkription von Vogelstimmen ist, denn Messiaen interpretierte die Musik der Singvögel als ein Zeichen für die Gegenwart Gottes in der Natur.

All diese sowohl inhaltlichen als auch formalen Parameter ziehen sich ohne drastische Veränderungen durch Messiaens gesamtes Schaffen. Während er selbst von wiederholten Erneuerungs- und Reorientierungsprozessen sprach, frappiert heutige Hörer, die im Rückblick z.B. seine Orgelwerke von 1928 und 1984 oder seine Orchesterkompositionen von 1930 und 1991 vergleichen können, die erstaunliche Einheitlichkeit seiner Musiksprache. Trotz vielfacher Anfeindungen insbesondere in den 40er Jahren, als die Pariser

Kritiker ihm Naivität und Exzentrizität vorwarfen sowie einen mystisch gefärbten Katholizismus und eine Tonsprache, die die Zuhörer zu überwältigen drohte, blieb Messiaen sich und seinen religiösen und musikalischen Überzeugungen stets treu. Diese schlichte, ganz unmissionarische Sicherheit in Hinblick auf seine künstlerische und geistige Aufgabe unterscheidet ihn von seinen Zeitgenossen, und folglich auch seine musikalische Sprache von ihrer.

Der bei weitem wichtigste Aspekt dieser Sprache ist die Tatsache, dass alle Komponenten jenseits ihrer rein musikalischen Kohärenz zugleich eine Verweisfunktionen haben, indem sie als geistige Symbole fungieren. Die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem kann je nach dem Gegenstand der Kompositionen bis zu einem gewissen Grad variieren, doch gibt es eine genügend große Anzahl von Invariablen, um eine systematische Betrachtung zu erlauben.

Die messiaenschen Modi und die wunderbare Ordnung der Welt

Wie Messiaen in seinem ersten Traktat, dem 1944 veröffentlichten zweibändigen *Technique de mon langage musical*, ausführt, faszinierte ihn seit den 30er Jahren die Idee einer Tonauswahl, die eine unverwechselbare Farbe erzeugen und zugleich Bezüge zu verschiedenen tonalen Bereichen erlauben würde. Eine Verwirklichung dieser Idee fand er in künstlichen Modi, die aus wiederholten Intervallgruppen gebildet sind. Dazu baut er in einem Prozess, den die Symmetrieforschung als "Translation" bezeichnet, Tonskalen aus einer Einheit auf, deren Rahmenintervall ein einfacher Bruchteil der Oktave ist. Er spricht hier zum ersten Mal etwas kryptisch vom "Charme der Unmöglichkeiten". Da in einem solchen Modus eine Transposition um das Translationsintervall jeweils mit dem Tonvorrat der Ausgangsform identisch ist, beschränkt sich die Zahl der *verschiedenen* Transpositionen auf die Zahl der Halbtöne innerhalb des Translationsintervalls. (Entgegen den Gepflogenheiten in der seriellen Musik benennt Messiaen nicht die Zahl der Halbtöne, *um die*, sondern den Halbton, *auf den* die Intervallfolge versetzt ist; die Grundform ist für ihn "die Transposition auf dem ersten Halbton".)

Basis für das, was Messiaen "begrenzt transponierbare Modi" nennt, ist also das Phänomen der Äquidistanz. Innerhalb der Oktave sind die chromatische Tonleiter, die Ganztonskala, der verminderte Septakkord, der übermäßige Dreiklang und der Tritonus Manifestationen äquidistanter Teilung. Die folgenden Tabellen zeigen die äquidistanten Oktavunterteilungen sowie die auf ihnen beruhenden Modi und ihre Transpositionen.

TABELLE 1: Die äquidistanten Intervallfolgen

die chromatische Tonleiter



die beiden Ganztonleitern
(= Modus 1)



die 3 verminderten Septakkorde



die 4 übermäßigen Dreiklänge



die 6 Tritonusintervalle

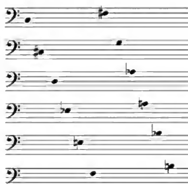


TABELLE 2: Messiaens "begrenzt transponierbare Modi"

Modus 2 ("oktatonisch")	2^1	●	●		●	●		●	●		●	●	
Intervallfolge wiederholt auf den	2^2		●	●		●	●		●	●		●	●
Tönen des verminderten Septakkordes	2^3	●		●	●		●	●		●	●		●
Modus 3	3^1	●		●	●	●		●	●	●		●	●
Intervallfolge wiederholt auf den	3^2	●	●		●	●	●		●	●	●		●
Tönen des übermäßigen Dreiklanges	3^3	●	●	●		●	●	●		●	●	●	
	3^4		●	●	●		●	●	●		●	●	●
Modus 4	4^1	●	●	●			●	●	●	●		●	●
Intervallfolge wiederholt auf	4^2	●	●	●	●			●	●	●	●		●
dem Tritonus	4^3		●	●	●	●			●	●	●	●	
	4^4			●	●	●	●			●	●	●	●
	4^5	●			●	●	●	●			●	●	●
	4^6	●	●			●	●	●	●			●	●
Modus 5	5^1	●	●				●	●	●				●
Intervallfolge wiederholt auf	5^2	●	●	●				●	●	●			
dem Tritonus	5^3		●	●	●				●	●	●		
	5^4			●	●	●				●	●	●	
	5^5				●	●	●				●	●	●
	5^6	●				●	●	●				●	●
Modus 6	6^1	●		●		●	●	●		●		●	●
Intervallfolge wiederholt auf	6^2	●	●		●		●	●	●		●		●
dem Tritonus	6^3	●	●	●		●		●	●	●		●	
	6^4		●	●	●		●		●	●	●		●
	6^5	●		●	●	●		●		●	●	●	
	6^6		●		●	●	●		●		●	●	●
Modus 7	7^1	●	●	●	●		●	●	●	●	●		●
Intervallfolge wiederholt auf	7^2	●	●	●	●	●		●	●	●	●	●	
dem Tritonus	7^3		●	●	●	●	●		●	●	●	●	●
	7^4	●		●	●	●	●	●		●	●	●	●
	7^5	●	●		●	●	●	●	●		●	●	●
	7^6	●	●	●		●	●	●	●	●		●	●

Messiaen übernimmt die gar nicht transponierbare chromatische Tonleiter nicht, zählt die Ganztonskala als Modus 1 und stellt ihm sechs weitere Modi zur Seite, die sich wie folgt beschreiben lassen:

in Modus 2 wiederholt sich die Sequenz aus *1 Halbton + 1 Ganzton* auf den Tönen des verminderten Septakkordes
(dies erlaubt nur 3 unterschiedliche Transpositionen;
die vierte ist dann wieder mit der ersten identisch);
in Modus 3 wiederholt sich die Sequenz aus *1 Ganzton + 2 Halbtönen* auf den Tönen des übermäßigen Dreiklanges
(dies erlaubt 4 verschiedene Transpositionen);
in den verbleibenden 4 Modi wiederholt sich die jeweilige Sequenz auf dem Tritonus, erlaubt also je 6 verschiedene Transpositionen.

Soweit die gängige Darstellung. Zusätzlich lohnt es, die Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken, was Messiaen nicht erwähnt und was ich als die drei 'Familienstammbäume' der Modi bezeichnen möchte[57]:

- Die Einfügung eines Halbtones in jeden Tetrachord des Modus 1 ergibt Modus 6; wiederholt man den Prozess, so erhält man die vierte Transposition von Modus 7;

1^1	*c*		*d*		*e*		*fis*		*gis*		*ais*		*c*
6^1	*c*		*d*		*e*	*f*	*fis*		*gis*		*ais*	*h*	*c*
7^4	*c*		*d*	*es*	*e*	*f*	*fis*		*gis*	*a*	*ais*	*h*	*c*

- Die Einfügung eines Halbtones in jeden Tetrachord des Modus 5 ergibt Modus 4, wiederholt man den Prozess, so erhält man die erste Transposition (Grundform) von Modus 7;

2^1	*c*	*des*		*es*	*e*		*fis*	*g*		*a*	*b*		*c*
7^1	*c*	*des*	*d*	*es*	*e*		*fis*	*g*	*gis*	*a*	*b*		*c*

- Die Einfügung eines Halbtones in jeden Tetrachord des Modus 2 ergibt die zweiteTransposition von Modus 7.

5^1	*c*	*des*				*f*	*fis*	*g*				*h*	*c*
4^1	*c*	*des*	*d*			*f*	*fis*	*g*	*as*			*h*	*c*
7^1	*c*	*des*	*d*	*es*		*f*	*fis*	*g*	*as*	*a*		*h*	*c*

- Der einzige Modus, der keiner Familie angehört, ist der nicht in zwei Tetrachorde zerlegbare Modus 3.

57 In *Technik meiner musikalischen Sprache* führt Messiaen seine Modi einen nach dem anderen ein, jeweils gefolgt von einer Zeile von für diesen Modus typischen Akkordbildungen; vgl. für Modus 2 die Beispiele 44, 200, 304, 312-320 und 341-34, für Modus 3 die Beispiele 45, 211, 303 und 329-336, für Modus 4 die Beispiele 345-346, für Modus 5 die Beispiele 125, 214, 343-344 und 347, für Modus 6 die Beispiele 350-353 und für Modus 7 die Beispiele 354-358. Für die Beziehungen der Modi untereinander vgl. vor allem Kapitel XVI in Band I des Traktats.

Da die Ganztonleiter die französische Musik der Zeit um Debussy beherrscht hatte, verwendet Messiaen sie nur ausnahmsweise. Allerdings war auch sein Modus 2 schon vor ihm eingesetzt worden: Rimski-Korsakow, Ravel und Strawinski hatten sich für das interessiert, was man damals die "oktatonische Tonleiter" nannte, und Skrjabin war vermutlich der erste, der in seiner sechsten bis zehnten Klaviersonate eine ganze Werkreihe auf eine künstliche Tonleiter baute. Die Tatsache, dass Skrjabin und Messiaen beide Synästheten waren – also Menschen, bei denen jedes Hörerlebnis mit einem visuellen Eindruck verknüpft auftritt, so dass sie Farben sehen, wenn sie Klänge hören – ist zweifellos einer der Gründe für ihre Präferenz der oktatonischen Tonleiter bzw. des Modus 2. Messiaen spricht mit Begeisterung von den vielfarbigen Eindrücken, die er vor seinem geistigen Auge sah, sowie er einen seiner Modi hörte oder sich auch nur dessen Klang vorstellte.

Über ihre besondere Farbigkeit hinaus war einer der entscheidendsten Gründe für Messiaens Liebe zu den Modi der bereits erwähnte "Charme der Unmöglichkeiten": die Herausforderung durch eine Begrenzung, die der Komponist sich selbst auferlegt durch die Wahl von Modi, die sich aufgrund innerer Wiederholung nur wenige Male transponieren lassen, bevor weitere Transpositionen dann wieder mit den früheren zusammenfallen.

Messiaens schon in frühen Kompositionen erprobte polymodale Gegenüberstellungen legen Zeugnis davon ab, wie viele Gemeinsamkeiten sich zwischen den Modi stiften lassen. Im dritten der *Préludes* für Klavier von 1929 kombiniert Messiaen Modus 2 in der linken Hand mit Modus 3 in der Rechten. Dabei wählt er die Transpositionen der beiden Modi so, dass der Tonvorrat der beiden Hände sechs gemeinsame Töne hat, von denen vier zudem eine Art Grundakkord bilden. Obwohl die beiden Modi nicht zu demselben Stammbaum gehören in dem Sinne, dass einer vom anderen durch Hinzufügung eines Tones in jedem Tetrachord abgeleitet ist, erreicht Messiaen – möglicherweise von den visuell erfahrenen "Farben" der Klänge geleitet – einen bezwingend einheitlichen Effekt, den man gerade bei polymodalen Passagen sonst am wenigsten erwartet. Das Erstaunliche an diesen eigentlich ja künstlichen Tonleitern ist, dass selbst Hörer ohne musikalische Bildung gewisse Tonfarben wiedererkennen, nachdem sie eine oder zwei Stunden messiaenscher Musik gehört haben.

Theologisch gesehen dienen Messiaen die Modi, die das horizontale Material der Melodien und das vertikale Material der Akkorde liefern, als Universum. Es handelt sich um ein wunderbar geordnetes Universum, ebenso komplex wie im Grunde einfach, von grenzenloser Ausdehnung aber doch stets mit sich selbst identisch.

Geschaffen als Abbild Gottes: vertikale Symmetrien

In den allermeisten Werken Messiaens finden sich, genau wie bei vielen seiner Zeitgenossen, lokale Versetzungszeichen anstelle von Tonartsignaturen. Eine Ausnahme bilden die sechs Kreuzvorzeichen. Zwar sind auch die mit diesen Vorzeichen notierten Werke Messiaens nie im eigentlichen Sinne tonal; die Anzahl der lokalen Versetzungszeichen, die er in jedem Takt benötigt, ist fast ebenso groß wie in Sätzen, die keinerlei Tonartbezug vorgeben. Doch scheint er mit der bewussten Wahl der Signatur ein Zeichen setzen zu wollen.

Für einen Komponisten, der, wie er sagte, die Dur-Terz liebt, evozieren die sechs Kreuze vor allem Fis-Dur. Tatsächlich verwendet Messiaen den Fis-Dur-Dreiklang in diesen Stücken wiederholt, vor allem in der ersten Umkehrung mit oktavierter Terz: *ais-cis-fis-ais*. Dies ist die visuell symmetrischste der möglichen Akkordpositionen, bestehend aus einer Quart, die auf beiden Seiten von Terzen flankiert wird (wenn auch, notwendigerweise im tonalen Kontext, von einer großen und einer kleinen Terz; vgl. Bsp. 1a). Noch häufiger als den einfachen Dreiklang verwendet er den Akkord mit sixte ajoutée. Auch diese Variante erklingt vor allem in der ersten Umkehrung, so dass ihre Töne, *ais-cis-dis-fis*, ein Bild fehlerloser Symmetrie nicht nur für das Ohr (vgl. Bsp. 1b), sondern auch für das die Tastatur beobachtende Auge geben (vgl. Bsp. 1c). Von hier ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der Feststellung, dass diese visuelle Symmetrie sich ja schon in der spiegelsymmetrischen Anordnung der Töne der Fis-Dur-Tonleiter auf der Klaviatur findet (Bsp. 1d).

Beispiel 1a-d: Symmetrie in Fis-Dur
und seinen Akkorden in erster Umkehrung

der Durakkord



der Akkord mit sixte ajoutée



Der Akkord mit sixte ajoutée und seine Spiegelbildlichkeit auf der Tastatur



Die auf der Klaviertastatur symmetrischste Tonleiter



Nun wäre die Symmetrie der genannten Akkorde ja auch ohne Vorzeichen gegeben. Der Grund für die sechs Kreuze nach dem Notenschlüssel scheint also ein rein symbolischer und kein praktischer zu sein. Diese Behauptung lässt sich mit einer Beobachtung zu einem der zyklischen Motive in den *Vingt Regards* untermauern: zu dem, was Messiaen selbst als "Liebesthema" ausweist. Wie bei diesem Komponisten nicht anders zu erwarten, geht es beim *thème d'amour* natürlich um die Liebe zwischen Gott und denen, die er, wie in der Genesis zu lesen ist, nach seinem Ebenbild geschaffen hat. Es handelt sich also um ein wichtiges Thema – erstens, weil es den ganzen Zyklus durchzieht, und zweitens, weil es die Eigenschaft Gottes besingt, die diesem Komponisten die wichtigste überhaupt ist. Viele Messiaen-Forscher beklagen allerdings, dass sie in diesem Thema wenig für Messiaens Sprache Typisches und Symbolisches entdecken können. Sie beschreiben es meist als bestehend aus vier pianistischen Akkorden in enger Lage aber mit weit ausholender Kontur, aber darüber hinaus finden sie keine Beziehung zwischen der musikalischen Form und dem behaupteten Inhalt. Sie wundern sich vor allem, dass die zehn Töne des Themas keinem der messiaenschen Modi entstammen und damit nicht in der bewährten Weise schnell zu erklären sind.

Im Kontext der gerade erwähnten Beobachtungen zu vertikal symmetrischen Klängen und Skalen aber erschließt sich die Beziehung zwischen Symbol und Symbolisiertem. Das Thema lässt sich lesen als eine Art Ausfaltung des vertikal-symmetrischen Fis-Dur-Akkordes mit sixte ajoutée – eine Ausfaltung mit Hilfe raffinierter Vorhalte. In der dritten Zeile seines Manifests betont Messiaen ja ausdrücklich die "appoggiatures agrandies", die vergrößerten Vorhalte.

Beispiel 2: Das Liebesthema aus den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* und seine Vorhalt-Beziehung zum Fis-Dur-Akkord mit/ohne sixte ajoutée



Da die auffälligen Kennzeichen sowohl des für den *Regard du Père* charakteristischen Akkordes als auch für das Liebesthema – der Melodieton *ais* und der Fis-Dur-Dreiklang mit sixte ajoutée – für Messiaen offensichtlich die Liebe Gottes verkörpern, werden sie in dieser Studie als etablierte und designierte Symbole behandelt und im Text einfach mit 'Liebeston' bzw. 'Liebesakkord' bezeichnet.

In dem ein Jahr vor den *Vingt Regards* entstandenen Zyklus für zwei Klaviere *Visions de l'Amen* ist die Bedeutung der Vorzeichen als Symbol noch weiter von einer bestimmten Tonart abgelöst. Drei der sieben Sätze sind mit den drei Kreuzen von A-Dur bzw. fis-moll notiert. Um es gleich zu erwähnen und in seiner hier nur begrenzten Bedeutung abzuhandeln: Beide möglichen tonalen Beziehungen haben etwas für sich, erklären allerdings das Erstaunlichste dieser Stücke in keiner Weise. Im Eröffnungssatz, dem *Amen de la Création*, stellt das zweite Klavier mit dem sogenannten "Schöpfungsthema" das wichtigste zyklische Material des Werkes vor. Dieses Thema beginnt und endet tatsächlich mit A-Dur-Akkorden, und auch in seinem Verlauf lässt sich trotz der Verwendung von elf Halbtönen (und einer Beziehung der Akkordgrundtöne zum mixolydischen Modus) eine gewisse kadenzielle Nähe zu A-Dur behaupten. Gleichzeitig steht die Beziehung des Stückes zum liebenden Schöpfergott, dem Messiaen ja so gern das *fis* zuordnet, außer Frage, auch wenn der Ton nicht besonders hervorgehoben wird. Das erste Klavier aber berührt die beiden Töne *fis* und *a* nur im Vorübergehen, in einer Textur, die alle zwölf Halbtöne ganz gleichwertig behandelt.

Man fragt sich daher, warum Messiaen die drei Kreuze für das erste Klavier vorschreibt, dann aber außerdem noch vor jedem einzelnen *fis, cis* und *gis* das Versetzungszeichen wiederholt – was er immerhin für das zweite Klavier nie tut. Wenn der praktische Wert der Tonartsignatur gleich null ist, muss der Komponist eine symbolische Wirkung beabsichtigt haben. Die Analyse des vom ersten Klavier vorgetragenen, beschränkten und unendlich viele Male wiederholten Materials – drei Akkorde in jeder Hand, ganztonweise absteigend – zeigt, dass jeweils sechs Töne in perfekter vertikaler Symmetrie angeordnet sind. Es geht also beim *Amen de la Création* essentiell um das in der Senkrechte vollkommen Gespiegelte, das nach dem Bilde Gottes Geschaffene.

Beispiel 3 Die ostinaten Glockenklänge des *Amen de la Création*

Tritonus
reine Quart
Tritonus
reine Quart
Tritonus

In Messiaens musikalischer Sprache stehen der vertikal-symmetrische Akkord im allgemeinen, die Tonart Fis-Dur im allgemeinen und der Fis-Dur-Akkord mit sixte ajoutée in seiner ersten Umkehrung im besonderen als Symbole für eine Art vertikaler Symmetrie im geistigen Bereich: Symbole für die Liebe, die Gott den nach seinem Ebenbild geschaffenen Geschöpfen

entgegenbringt. Wie weitere Beispiele zeigen würden, lässt sich diese Deutung ausdehnen auf den Versuch des Menschen, sich den an ein Ebenbild Gottes gestellten Erwartungen gemäß zu verhalten.

Der letzte Bereich, in dem sich diese in der Vorstellung vom Ebenbild ausgedrückte Beziehung zeigt, ist die Grundtonart. Messiaens Musik kennt zwei bevorzugte Grundtonarten – sofern man diesen Begriff bei teils modal gefärbten, teils nach anderen harmonischen Gesichtspunkten organisierten, meist jedoch den ganzen Zwölftonvorrat ausschöpfenden Kompositionen verwenden kann. Seine Haupttonart ist Fis-Dur; sie ist, insbesondere in der Verbindung mit Modus 2, der mystischen Erfahrung übermenschlicher Liebe vorbehalten; vgl. dazu *Le Banquet céleste* (1928), *O sacrum convivium* (1937) sowie die Sätze *Regard du Père*, *Regard du Fils sur le Fils*, *Le baiser de l'Enfant-Jésus* und *Je dors, mais mon cœur veille* aus den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Die Tonart der menschlichen Antwort auf Gottes Liebe ist das dem hymnischen Lobgesang gewidmete E-Dur; vgl. dazu z.B. die beiden "Louanges" im *Quatuor pour la fin du Temps*, aber auch *Desseins éternels* aus *La Nativité du Seigneur* und vor allem das Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*.

"Es wird keine Zeit mehr sein": horizontale Symmetrien

Die vertikale Symmetrie in der Musik betrifft den Raum: die relative Tonhöhe innerhalb eines gegebenen Kontextes oder eines Intervalls, die Stufe innerhalb eines Modus, den Ton innerhalb eines Akkordes. Im Gegensatz dazu bezieht sich die horizontale Symmetrie auf die Zeit, insbesondere die relative Dauer eines Klanges innerhalb einer Klangfolge. In *Technik meiner musikalischen Sprache* erwähnt Messiaen, er habe eine Vorliebe für rhythmische Werte, deren Dauer durch eine Primzahl ausgedrückt werden kann. Die theologische Bedeutung dieses Aspekts erläutert er mehrfach in seinen berühmt gewordenen Interviews mit Antoine Goléa und Claude Samuel. Es seien "Zahlen, die, aufgrund der einfachen Tatsache, dass sie nicht in gleiche Bruchteile zu unterteilen sind, eine dunkle Kraft entfalten – denn man weiß ja, dass die Gottheit nicht teilbar ist."[58]

Das rhythmische Phänomen, das meist als typisch messiaensche Eigenschaft betrachtet wird, ist der "nicht umkehrbare Rhythmus" (*le rythme non rétrogradable*). Dabei handelt es sich um eine Folge von Tonwerten, die

[58] Übers. nach Goléa S. 65, und Samuel S. 76-77, 87.

vorwärts und rückwärts gelesen gleich lautet. Das ist ein interessantes Phänomen, bei dem es allerdings zwei kleine logische Probleme gibt. Zum einen ist die Bezeichnung "nicht umkehrbar", die seit dem Erscheinen der *Technik meiner musikalischen Sprache* als messiaenscher Begriff etabliert ist, aber meist nur von Messiaenforschern verstanden wird, nicht wirklich glücklich gewählt. Denn es handelt sich ja nicht eigentlich darum, dass man eine Folge von Klangdauern nicht in umgekehrter Reihenfolge lesen kann, sondern nur darum, das sich diese Krebsform von der Grundform nicht unterscheidet. Objektiver und insofern nützlicher ist der Ausdruck *Palindrom*, der in der Symmetrieforschung für denselben Sachverhalt eingeführt ist. Zum zweiten führt Messiaen in seinem Traktat als Beispiele für seine Entdeckung ausschließlich Rhythmusfolgen an, bei denen ein zentraler Notenwert von zwei Flügeln umrahmt ist, die sich wie Krebsformen zueinander verhalten. Nun ist aber diese Mitte zwischen den beiden Flügeln logisch keineswegs unabdingbar; ein Rhythmus ist ganz genauso "unumkehrbar", wenn die Flügel direkt aneinander stoßen. Um es im Bereich der deutschen Sprache zu zeigen: ein Wort wie ANNA oder ein Spruch wie EIN NEGER MIT GAZELLE ZAGT IM REGEN NIE gehören ebenso zu den Palindromen wie RAR, KAJAK und RELIEFPFEILER. Wörter wie NENNEN, die ebenfalls kein Mittelglied aufweisen, sind sogar in doppelter Weise palindromisch: im Ganzen sowie in jeder ihrer Hälften.

Beispiel 4 Typenkennung der Palindrome
(Messiaens "nicht-umkehrbare Rhythmen") anhand der deutschen Sprache

ANNA
AN ← | → NA

EIN NEGER MIT GAZELLE ZAGT IM REGEN NIE
EINNEGERMITGAZEL ← | → LEZAGTIMREGENNIE

RAR
R ← | A | → R

KAJAK
KA ← | J | → AK

RELIEFPFEILER
RELIEF ← | P | → FEILER

NENNEN
NEN ← | → NEN
N ← |E| → N N ← |E| → N

Das rhythmische Palindrom ist vor allem in Hinblick auf seine geistige Bedeutung interessant. Im menschlichen Erfahrungsbereich ist die unumkehrbare Bewegung, die alle menschlichen Handlungen und sprachlichen Äußerungen ebenso definiert wie Tagesabläufe und die Durchführung von Plänen, von inhärent anderer Qualität als die Rückwärtswendung, die sich vor allem in Erinnerungsprozessen und damit verbundenen Gefühlen wie Nostalgie oder Bedauern ausdrückt. Ein Punkt, an dem diese Unterscheidung keine Rolle mehr spielen würde, liegt notwendigerweise außerhalb der dem Menschen vertrauten Zeitauffassung – dieser Zeit die, zusammen mit dem

Raum, die Koordinaten des menschlichen Lebens abgibt. Das rhythmische Palindrom bietet sich daher an als Symbol für die Ewigkeit, für den Zustand, den der Engel der Apokalypse mit den Worten beschreibt: Es wird keine Zeit mehr sein.

Messiaen verwendet vor allem drei Arten von Palindromen, denen er drei Bedeutungsnuancen zuordnet. Eine erste Gruppe bilden Rhythmen, die ein einziges, nicht weiter unterteilbares Palindrom darstellen. Auf spirituellem Niveau wird damit eine Wirklichkeit ohne Teleologie beschworen, die Vorstellung eines Zustandes, in dem der Blick die vorwärts und rückwärts gerichteten Zeitabläufe nicht mehr trennen kann, da sie lediglich als Spiegelungen voneinander erscheinen. Das von Messiaen in seinen Traktaten und von Messiaenforschern in ihren Analysen am häufigsten zitierte Beispiel ist das Palindrom aus drei verschiedenen Werten, Typ KAJAK: 3 – 5 – 8 – 5 – 3. (Hier beschränkt Messiaen sich übrigens nicht auf Primzahlen. Vielmehr erinnert die Folge 3-5-8 an die Fibonacci-Reihe, in der jeder Wert sich aus der Addition der beiden vorangehenden ergibt.)

Beispiel 5. Das rhythmische Palindrom vom Typ "Fibonacci"



In den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* fungiert dieses grundlegende Palindrom als Bassostinato für das ganze, dem "allmächtigen Wort" gewidmete zwölfte Stück. In diesem Kontext symbolisiert der Rhythmus, der die Einlinigkeit der zeitlichen Abfolge aufhebt, also ein Attribut Gottes.

Ein zweiter Palindromtyp umfasst Reihungen von zwei oder drei Rhythmusfolgen, deren jede in sich spiegelsymmetrisch ist. Im ersten Satz der *Visions de l'Amen* basiert das, was der Komponist als "Glockenspiel der Schöpfung" bezeichnet – das aus zwei unabhängigen Strängen gebildete Ostinato des ersten Klaviers, das das vom zweiten Klavier vorgetragene Schöpfungsthema begleitet – auf zwei Rhythmusfolgen. Die erste, die in vier Vergrößerungs- bzw. Verkleinerungsvarianten erklingt, ist sehr schlicht, bestehend aus drei Werten, deren mittlerer halb so groß ist wie die ihn umgebenden. Messiaen zitiert diesen Grundrhythmus in *Technik meiner musikalischen Sprache* als ein Beispiel, an dem er aufzeigt, was er mit seiner "Variation durch Addieren oder Subtrahieren eines Teils der Notenwerte" meint. Der zweite Bestandteil des Ostinatos muss als Kombination verstanden werden, insofern sich drei Segmente ausmachen lassen, die jedes in sich und auch in ihrer Gesamtheit spiegelsymmetrisch sind:

Beispiel 6: Die beiden Palindrome des "Glockenspiels der Schöpfung"

einfaches Palindrom mit Diminution oder Augmentation jeweils um oder auf ein Viertel





zusammengesetztes Palindrom

Ein anderes Beispiel desselben Palindromtyps erklingt in beiden Klavierzyklen der 40er Jahre: im *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* sowie in dem Stück, das in den *Vingt Regards* für die Schöpfung steht: *Par Lui tout à été fait*.

Beispiel 7: Das dreiteilige Palindrom der Schöpfung durch "das Wort"



Dieses dreiteilige Palindrom erklingt übrigens in beiden Werken im dreistimmigen Kanon:



Die dritte Kategorie der durch palindromische Rhythmen bestimmten Ostinati ist noch komplexer. Sie ist Messiaens Lieblingsfolge und soll im Folgenden als seine 'rhythmische Signatur' bezeichnet werden. Die beiden ersten ihrer insgesamt fünf Komponenten sind verschiedene Varianten des kurzen Palindroms aus nur drei Notenwerten – im ersten, aus drei Vierteln bestehenden Fall ist das allerdings mehr theoretisch richtig als praktisch relevant, da alle Werte gleich sind. Die dritte und vierte Komponente sind messiaensche Entwicklungen der ersten, abgeleitet durch Subtraktion eines immer gleichen Teiles jedes Notenwertes. Die fünfte Komponente aber bricht mit der die Zeit aufhebenden Vorgabe und präsentiert stattdessen einen Wachstumsprozess. (Im Zusammenhang mit Messiaens indischen Rhythmen

wird sich später in diesem Kapitel zeigen, dass sich diese 'rhythmische Signatur' auch noch auf andere Weise erklären lässt.[59])

Beispiel 8 Messiaens 'rhythmische Signatur'



Wie man aus der Zusammensetzung von umkehrbaren und teleologischen Bestandteilen schon fast erraten kann, verwendet Messiaen diesen Rhythmus immer dann, wenn er musikalisch darstellen will, wie ein in der Essenz göttliches (und demzufolge ewiges und atemporelles) Wesen ins Leben der Menschen und ihrer zeitgebundenen Welt eintritt. So charakterisiert die 'rhythmische Signatur' vor allem Jesus, sowohl in der Vision vom *Amen de l'agonie de Jésus* als auch im *Regard du Fils sur le Fils*; sie ertönt zudem im *Amen de la Consommation*, als die Menschen ins Paradies zurückkehren, gemahnt im *Amen des étoiles* und im *Regard des Anges* an ein Zwischenreich zwischen menschlicher Welt und göttlicher Sphäre, bestimmt aber auch den *Regard du silence*.

Die geistige Transformation: Wachstumsprozesse

Wenn Modi, insofern sie das tonale Material organisieren, als eine Art inhärenter Eigenschaft einer Phrase oder eines musikalischen Abschnitts angesehen werden können, so bilden Wachstums- oder (seltener) Schrumpfungsprozesse eine Entwicklung dieses Materials in der Zeit ab. Messiaen verwendet drei Arten von Größenveränderung: Erweiterungen oder Verengungen der Tonamplitude, der horizontalen Struktur oder des Rhythmus. Das theologische Attribut, das alle diese Veränderungen in seinen Augen zusammenzuhalten scheint, ist die *geistige Transformation*.

Die verschiedenen Aspekte dieses symbolischen Vorgangs beziehen sich vor allem auf das göttlich inspirierte Wort: Wachstumsprozesse begegnen daher besonders dort, wo Gott selbst durch die Macht seines Wortes Wirklichkeit erschafft, anlässlich des Austausches der göttlichen und menschlichen Natur Christi im Augenblick, da das Wort Fleisch wird (Bsp. 9), und wenn die Kraft des menschlichen Wortes einen lebendigen Glauben vermitteln kann, besonders im Rahmen dessen, was Messiaen "die Kirche der Liebe" nennt (Bsp. 10).

[59] Vgl. *Technik meiner musikalischen Sprache* Bsp. 28, 62, 311 et 379

Beispiel 9: Wachstum in der tonalen Amplitude
Vingt Regards III, *L'échange*, T. 1-24



Beispiel 10: Wachstum in der Struktur
(*Vingt Regards* XX, *Regard de l'Église d'amour*, T. 1-6)

Außerdem manifestieren sich die drei Arten der Umfangsveränderung auch als Aspekte all dessen, was das menschliche Verständnis übersteigt und den von diesem Komponisten oft beschworenen Zustand des *éblouissement*, der "Blendung" oder "Verzückung", hervorruft – in den *Vingt Regards* ist das die musikalische Äußerung des "Geistes der Freude", die Verzückung, die die Jungfrau in der ersten "Kommunion" mit ihrem Kind erfährt, und die Verblüffung der Engel angesichts der Erkenntnis, dass Gott sich nicht unter ihnen, sondern unter den Menschen inkarniert hat.

Eine weitere Transformation, die Messiaen häufig verwendet, gründet auf Notenwertpaaren, deren Glieder sich unterschiedlich entwickeln. So kann, während ein Wert unverändert bleibt, der andere ständig anwachsen (durch die Hinzufügung eines immer gleichen Wertes, eines immer gleichen Bruchteiles, oder aber im Sprung von einer Primzahl zur nächsten). In wieder anderen Fällen durchläuft einer der Werte ein Palindrom von Expansion und Kontraktion, während der andere stabil bleibt. Schließlich können auch beide Werte gleichzeitig Veränderungen erfahren. Leicht erkennbar ist dies bei gemeinsamer Entwicklungsrichtung, doch gibt es auch gegenläufige Veränderungen, in denen das Wachstum oder die Schrumpfung entweder alternierend oder in Gegenüberstellung vor sich geht.

Tabelle 3a. Varianten paarweisen rhythmischen Wachstums

2 + 2, 2 + 3, 2 + 4, 2 + 5, 2 + 6 etc.

1 + 3, 1 + 5, 1 + 7, 1 + 11, 1 + 13, 1 + 17 etc.

1 + 3, 2 + 4, 3 + 5, 4 + 6 etc.

1 + 4, 2 + 4, 3 + 4, 4 + 4, 3 + 4, 2 + 4, 1 + 4

Tabelle 3b: Gegenläufige Prozesse rhythmischen Wachstums, alternierend

12 2 11 3 10 4 9 5 8 6 7 etc.

Tabelle 3c. Gegenläufige Prozesse rhythmischen Wachstums, polyphon

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2
2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Tondauern und Hindu-Rhythmen: die Liebe zum Kleinsten

Basierend auf seiner festen Überzeugung, dass die einzige des Gottesdienstes würdige Musik der gregorianische Gesang ist, auf seiner Liebe zum unendlich vielseitigen Vogelgesang und schließlich auf seinen eigenen Experimenten im Bereich des musikalischen Umgangs mit der Zeit erklärt Messiaen: "Ich bin vor allem Rhythmiker". Die Bedeutung dieser Selbstcharakterisierung steht und fällt allerdings mit der Frage, was der Sprecher unter Rhythmus versteht. Nach Messiaen ist eine Musik dann rhythmisch, wenn sie jegliche Wiederholung von Notenwertgruppen ebenso vermeidet wie die gleichmäßigen Unterteilungen übergeordneter Taktschläge, wenn sie Einteilungsstriche – das, was man sonst meist Taktstriche nennt – allenfalls zur praktischen Orientierung der Ausführenden oder zur Abgrenzung thematischer Einheiten verwendet, wenn sie also ihr Vorbild in der Natur sucht, in der bekanntlich alle Bewegungen frei und alle Dauern ungleichmäßig sind. Wie Messiaen in seinen Gesprächen mit Brigitte Massin ausdrücklich betont: "Vergessen wir nicht, dass das vorrangige, essentielle Element der Musik der Rhythmus ist, und dass Rhythmus vor allem Wechsel in Anzahl und Dauer bedeutet."[60]

Messiaen versteht also unter Rhythmus etwas ganz anderes als die Liebhaber westlicher Musik, die eine Musik meist dann rhythmisch nennen, wenn sie dazu einlädt, mit dem Fuß den Takt mitzuschlagen. Das fand Messiaen grauenhaft. So sehr er Bach verehrte, warf er ihm doch rhythmische Einförmigkeit vor.

Messiaens Sorge um rhythmische Freiheit greift von seinen charakteristischen Modifizierungen der Zähleinheiten im Takt auf die Länge der Phrasen einerseits und die Dauer von Einzelnoten andererseits über. Er erzielt die Freiheit, wie schon erwähnt, indem er einer eigentlich gleichmäßigen Notenwertfolge an unerwarteten Stellen einen kleinsten Wert hinzufügt oder wegnimmt. Meist handelt es sich dabei um ein Sechzehntel oder eine Sechzehntelpause. Oftmals ist es recht einfach, die 'banale' Taktvorlage zu rekonstruieren, deren befreite Form Messiaen notiert hat. So könnte eine gleichmäßig mensurierte Grundlage des Stern- und Kreuzthemas aus den *Vingt Regards* z.B. etwa so ausgesehen haben, wie es in der oberen Zeile des folgenden Beispiels gezeigt wird. Wie man in der Gegenüberstellung mit der darunter folgenden tatsächlichen Form des Themas sieht, weist das, was Messiaen geschrieben hat, eine große Anzahl zeitrelevanter Modifikationen

[60] Messiaen übers. nach Massin, S. 113.

auf – mit dem Erfolg, dass das Thema sehr 'frei' und nicht der menschlichen Zeitvorstellung eingepasst klingt.

Beispiel 11: Rhythmische Freiheit in einem messiaenschen Thema



die spekulative Grundlage und die tatsächliche Form des Stern- und Kreuzthemas aus den *Vingt Regards*, vgl. *Regard de l'étoile* T. 6-9, *Regard de la Croix* T. 1-8

In *Technik meiner musikalischen Sprache* erwähnt Messiaen wiederholt eine Sammlung von Hindurhythmen. In jeder der noch zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Interviewreihen wiederholt er die Geschichte ihres Fundes. Demnach hatte er im Artikel "Indien" der *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* einen Hinweis auf die tabellarische Rhythmensammlung entdeckt, die der Anfang des 13. Jahrhunderts lebende indische Musiktheoretiker Çarngadeva in seinem Buch *Samgitarat nâ kara* [Ozean der Musik] zusammengestellt hat. Die Bezeichnung für diese altindischen Rhythmen, "deçî-tâlas", lässt sich laut Messiaen sehr sinnvoll übersetzen: *tâla* bedeutet *Rhythmus* und *deçî* meint *aus den Provinzen*.[61] Die "deçî-tâlas" sind demnach die Rhythmen, die in der Musik der verschiedenen indischen Provinzen bevorzugt wurden.

Was meint nun Messiaen genau, wenn er betont, er habe ein Motiv aus einem von Çarngadevas deçî-tâlas abgeleitet? Das zweite Kapitel seines Lehrwerkes gibt davon einen verblüffenden Eindruck. Unter der Überschrift *Râgavardhana* (das entspricht der Nummer 93 bei Çarngadeva) führt der Komponist eine Notenwertfolge ein, die er zunächst – getreu der indischen Vorlage – als ♪ ♪. ♪ 𝅗𝅥. schreibt; man könnte sie, in Sechzehnteln gezählt, als 2 – 3 – 2 – 12 wiedergeben. In den beiden darauf folgenden Beispielen fordert Messiaen nun seine Leser auf, sich die Krebsform vorzustellen (also 12 – 2 – 3 – 2) und erklärt dann, in dieser rückwärts gelesenen Form bestehe der *râgavardhana* aus drei Vierteln und drei Achteln. Da stutzt man erst einmal. Der Komponist hat also stillschweigend zunächst die punktierte Halbe

[61] Messiaen, *Musique et couleur*, S. 80.

dreigeteilt und sodann die drei Werte, die den (erst jetzt entstandenen) drei Vierteln vorangehen, als Resultat zweier seiner Lieblingsprozesse erklärt, nämlich als klassische Diminution (Reduktion jedes Wertes auf die Hälfte: aus den Vierteln werden Achtel) und anschließende Modifikation eines der Notenwerte durch "Hinzufügung eines Punktes". Die Hindurhythmenfolge 2 – 3 – 2 – 12 ist also für Messiaen gleichbedeutend mit 4-4-4-2-2-2, verändert zu [4-4-4] – 2 – [2+1] – 2. Nachdem er das, was anfangs ein einzigartiger Rhythmus aus vier Notenwerten war, derart manipuliert hat, erklärt er seinen Lesern, dass es sich bei diesem deçî-tâla tatsächlich um eine aus zwei Gruppen zusammengesetzte Form handelt, von der die zweite leicht modifiziert ist.

Die meisten Messiaenforscher sind offenbar von der Exotik und dem Patina der fantastischen Tabelle so begeistert, dass sie Messiaens Aussage, er habe sich davon entscheidend inspirieren lassen, unwidersprochen stehen lassen; eine gut dokumentierte kritische Stellungnahme steht noch aus. Untersucht man jedoch die verschiedenen Beispiele, die Messiaen in seinem Traktat aufführt, so macht man eine überraschende Entdeckung. Jedes Mal, wenn Messiaen die Hindurhythmen erwähnt, zitiert er vor allem oder sogar ausschließlich den *râgavardhana*; und jedes Mal, wenn er behauptet, eine thematische Komponente auf diesem Rhythmus errichtet zu haben, lässt sich nachweisen, dass er tatsächlich von der typisch messiaenschen Transformation mit "klassischer Diminution" ausgeht, die durch Hinzufügung eines Punktes "inexakt" oder frei gemacht worden ist.[62]

In Anbetracht der Tatsache, dass das altindische Material hier der sehr persönlichen Musiksprache eines modernen französischen Komponisten fast vollkommen assimiliert worden ist, möchte man allen Liebhabern von Zitat- und sonstigen Quellennachweisen davon abraten, Messiaens Kompositionen auf deçî-tâlas durchsuchen zu wollen. Natürlich findet man viele – schon allein weil der indische Musiktheoretiker sehr systematisch vorgeht und

[62] In Kapitel XII der *Technik meiner musikalischen Sprache* zitiert Messiaen unter "Formen aus der Gregorianik" die Halleluja-Phrase aus *Résurrection*, dem letzten der *Chants de Terre et de Ciel*, sowie die Antwort des Klaviers, die er beschreibt als "in Form eines transformierten *Râgavardhana*" gehalten (s. Bsp. 171: [4 – 4 – 4] + 2–[2+1]–2). In Kapitel VIII erwähnt er unter "Melodie und melodische Wendungen" ebenfalls eine "Interpretation des indischen *Râgavardhana*". In Bsp. 93 erinnert er zunächst an die Krebsform; das Werkzitat selbst, in Bsp. 92 abgedruckt, beginnt dann allerdings mit [4 – 2+2 – 2+2] + 2 – 2+1 – 2, also einer Variante, die von der ursprünglichen Form des deçî-tâla doch recht weit entfernt scheint. In Kapitel XIII schließlich schlägt Messiaen vor, dass der Rhythmus 2 – 2+1 – 2 + 4 – 4 – 4 der Phrase "Ah! Mon collier" (T. 11-12 im achten Lied aus den *Poèmes pour Mi*) ebenfalls eine "Interpretation des *Râgavardhana*" darstellt.

selbst einzelne Notenwerte oder Paare als eigenständige Rhythmen ausweist. Sinnvoller scheint mir ein Prozess, der die normale Haltung umkehrt. Hier wird daher die Tabelle mit den attraktiven exotischen Namen der deçî-tâlas nicht noch einmal abgedruckt, noch weniger wird versucht, jedes Vorkommen der deçî-tâlas in Messiaens Werk mit Titel und Takt nachzuweisen. Ein solches Vorhaben ergäbe schon beim deçî-tâla 2 (*dvitiya*) 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅮 eine unendliche Liste, die gar nichts aussagt. Statt dessen werden hier die indischen Rhythmen selbst daraufhin analysiert, warum Messiaen sie so faszinierend fand, inwiefern die "indische Entdeckung" seinen bereits voll entwickelten rhythmischen Vorstellungen entgegenkam und was sie über diese aussagt.

Zu diesem Zweck habe ich die deçî-tâlas aus Çarngadevas Tabelle mit Ziffern transkribiert und sodann systematisch arrangiert (siehe Anhang 3). Diese Anordnung erleichtert diverse theoretische Beobachtungen, mittels derer man sich der Frage nähern kann, welche Bedeutung den exotischen Rhythmen in Messiaens Werk zukommt. Es geht darum zu erschließen, ob die deçî-tâlas nur der sprichwörtlichen Begeisterung des Komponisten für alles Wunderbare Nahrung gegeben oder tatsächlich seine musikalische Sprache mit zusätzlichen Komponenten bereichert haben.

Ein erster Überblick über die rein mathematischen Tatsachen kann hier nützlich sein. Die vier kürzesten deçî-tâlas bestehen nur aus einem einzigen Notenwert, die beiden umfangreichsten haben 19 bzw. 21 Elemente. Die deçî-tâlas verwenden sechs Notenwerte, drei einfache und drei punktierte:

𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥 𝅗𝅥 und 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥. 𝅗𝅥. oder – in Zahlen – 2, 4, 8 und 3, 6, 12.

Man kann sie mit Achteln, Vierteln und Halben plus punktierten Achteln, punktierten Vierteln und punktierten Halben schreiben oder aber in halb so großen Notenwerten. (Achtung: Beide Notationsweisen finden in der Messiaen-Literatur Verwendung, manchmal sogar durcheinander, beschreiben aber dieselben eigentlich einfachen Tatsachen.) Die allermeisten Rhythmen beginnen mit einem nicht punktierten Notenwert, und es zeigt sich eine Präferenz für die mittleren gegenüber den kurzen und langen Werten. Genau gesagt: 50 der deçî-tâlas beginnen mit einer Viertel, 32 mit einer Achtel, 28 mit einer Halben, aber nur 4 mit einer punktierten Achtel, 3 mit einer punktierten Halben und 2 mit einer punktierten Viertel.

Es gibt etliche Rhythmen, die ganz unspezifisch sind. Dazu gehören vor allem die vier, die nur aus einem einzigen Notenwert bestehen, und die acht, in denen jeweils ein einziger Wert zwei- oder mehrmals wiederholt wird. Diese Modelle könnten Messiaen allenfalls als reine Idee des Rhythmus interessiert haben. Hierhin gehört die Erklärung, die er 1958 in seinem Brüssel-

Vortrag zum Grundrhythmus der Schöpfung gab: Ein einziger Klang, dem eine Ewigkeit vorangeht und eine Ewigkeit folgt, schafft die Zeit: ein Vorher, ein Jetzt und ein Nachher. Folgt dem ersten ein zweiter Schlag, so ist dieser zwangsläufig länger – denn ihm folgt ja jetzt die Ewigkeit, während der erste als von begrenzter Dauer wahrgenommen wird und damit die zweite Komponente von Zeit ins Spiel bringt, die Endlichkeit.

Doch ähnlich geistige Deutungen einfachster Tatsachen werden bei den 13 Rhythmen, in denen jeweils ein Glied wiederholt wird, schwierig. Hier könnte Messiaen allenfalls gereizt haben, dass einige davon zu Abfolgen führen, die sich einer Einordnung in regelmäßige Takte widersetzen. Umgekehrt sind unter den verbleibenden deçî-tâlas dreiunddreißig, deren rhythmische Strukturen Charakteristika messiaenscher Kompositionen erkennen lassen, sei es aufgrund ihrer Symmetrien, sei es durch ihre Kombination von scheinbar einem Maß gehorchenden mit dieses Maß brechenden Elementen, oder sei es aufgrund ihrer organischen Wachstumsprozesse.

Nach der Tabelle, die Aloyse Michaely Mitte der 80er Jahre zusammengestellt hat und in der er alle in Messiaens Kompositionen bis zum Jahr 1985 einwandfrei erkennbaren altindischen Rhythmen nachzuweisen behauptet,[63] beschränkt sich die aktive Verwendung der deçî-tâlas auf neunundzwanzig; etliche davon kommen sogar nur ein einziges Mal vor. Schließt man sich dem Argument an, dass von einer Integration der deçî-tâlas in Messiaens Werk nur die Rede sein kann, wenn eine Rhythmenfolge in verschiedenen Sätzen erklingt, so reduziert sich die Anzahl auf sieben. Hier ist eine Aufstellung dieser sieben deçî-tâlas mit ihrem exotischen Namen, der angeblichen Bedeutung dieses Namens und einer Liste der Werke, in denen der jeweilige Rhythmus – laut Michaely – vorkommt.:

- *râgavardhana* (93) = "Der Rhythmus, der die Melodie belebt":
  2 - 3 - 2 - 12 oder 2 - 3 - 2 - 4 - 4 - 4 oder 4 - 4 - 4 - 2 - 3 - 2
  (zu hören in *La Nativité du Seigneur*, *Chants de Terre et de Ciel*, *Les Corps glorieux*, *Turangalîla Symphonie*, *Cinq rechants*, *Cantéyodjayâ*, *Livre d'orgue*, *Catalogue d'oiseaux*, *Couleurs de la cité céleste*, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*).
- *candrakalâ* (105) = "Die Schönheit (insbesondere des Mondes)":
  8 - 8 - 8 - 12 - 12 - 12 - 4 oder 4 - 4 - 4 - 6 - 6 - 6 - 2 oder 2 - 2 - 2 - 3 - 3 - 3 - 1
  (zu hören in *Nativité*, *Chants de Terre et de Ciel*, *Cinq rechants*, *Cantéyodjayâ*, *Livre d'orgue*, *Oiseaux exotiques*, *Catalogue*, *Sept haïkaï*, *Transfiguration*, *Méditations*);

[63] A. Michaely, *Die Musik Olivier Messiaens*, S. 44-46.

- *laksmîça* (88) = "Der Friede, der von Lakshmi herabsteigt": 2 - 3 - 4 - 8 (zu hören in *Chants de Terre et de Ciel, Turangalîla, Cantéyodjayâ, Livre d'orgue, Oiseaux exotiques, Catalogue, Sept haïkaï, Cité céleste, Transfiguration, Méditations*);

- *simhavikrama* (8) = "Die Kraft des Löwen": 2 - 2 - 2 - 1 - 3 - 2 - 3 (zu hören in *Cinq rechants, Cantéyodjayâ, Messe de la Pentecôte, Livre d'orgue, Catalogue, Sept haïkaï, Et expecto resurrectionem mortuorum, Méditations*);

- *miçra varna* (26b) = "Farbmischung": 2 - 2 - 2 - 3 [3x] - 12 - 8 - 2 - 2 - 8 - 4 - 8 (zu hören in *Vingt Regards, Cinq rechants, Messe de la Pentecôte, Livre d'orgue, Sept haïkaï, Méditations*);

- *gajajhampa* (77) = "Der Sprung des Elefanten": 8 - 2 - 2 - 3 (zu hören in *Cinq rechants, Cantéyodjayâ, Livre d'orgue, Oiseaux exotiques, Catalogue, Sept haïkaï*);

- *gajalîla* (18) = "Das Spiel des Elefanten": 4 - 4 - 4 - 6 oder 2 - 2 - 2 - 3 (zu hören in *Livre d'orgue, Oiseaux exotiques, Catalogue, Cité céleste, Transfiguration, Des Canyons aux étoiles*).

Schließlich ist da noch Messiaens 'rhythmische Signatur'. Zwar scheint es nach eingehender Beschäftigung mit der Denkweise Messiaens ziemlich sicher, dass sich diese zusammengesetzte Rhythmenfolge seiner Beschäftigung mit Symmetrien und Symmetriebrechungen verdankt. Doch da der Komponist selbst betont, dass man die Phrase auch als Kombination von drei deçî-tâlas – *râgavardhana* + *candrakalâ* + *laksmîça* – erklären kann, und da die meisten Messiaenforscher diese exotischere Erklärung viel lieber zitieren, soll sie auch hier nicht vorenthalten werden. Dieser komplexe Rhythmus erklingt als Ganzes in mindestens zehn seiner wichtigsten Werke: *Les Corps glorieux* (1939), *Quatuor pour la fin du Temps* (1941), *Visions de l'Amen* (1943), *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), *Harawi* (1944), *Cinq rechants* (1948), *Turangalîla* (1948), *Catalogue d'oiseaux* (1958), *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1969) und *Des Canyons aux étoiles* (1974) – also über einen Zeitraum von 35 Jahren.

Die Auswahl von nur 7 der 120 altindischen Rhythmen vermittelt den Eindruck, als habe die eigentlich erst durch Messiaen im Westen berühmt gewordene Tabelle unserem Komponisten als Rechtfertigung gedient, die ungeliebte Takteinteilung westlicher Konvention hinter sich zu lassen, als habe er sich aber, einmal zur Freiheit ermutigt, bald auch von diesem doch recht einschüchternd umfangreichen Katalog verabschiedet, um sich voller

Begeisterung auf die Rhythmen zu beschränken, die seiner Neigung entgegenkamen. In dem so verbliebenen Kleinkompendium aus 7 Rhythmen mag die Faszination des außergewöhnlichen Materials aus theologischer Sicht noch erhöht worden sein durch die symmetrischen Komponenten (als Symbole einer Aufhebung irdischer Zeit), die allmählichen Wachstumsprozesse (als Zeichen für die Transformation der Gott suchenden Seele) und die durch "Hinzufügung des Punktes" die Gleichschlägigkeit unterlaufenden Veränderungen (als Zeichen für die göttliche Wertschätzung jeder kleinsten Kreatur).

Die Farben der Themen und Klänge: Boris, Kirchenfenster und Regenbögen

Die Beobachtung, die man im Zusammenhang mit Messiaens Rhythmen und ihrer behaupteten Beziehung zu den altindischen deçî-tâlas machen kann, wiederholt sich im Bereich der thematischen Zitate. Ein gutes Beispiel ist sein geliebtes "Boris-Motiv". In *Technik meiner musikalischen Sprache* stellt er es gleich zu Beginn des Kapitels "Melodie und melodische Wendungen" vor, wobei er erklärt: "Im Schatten der fünf Töne, mit denen Mussorgskis *Boris Godunow* beginnt, versuchen wir unsere erste melodische Kadenzformel." Im Verlauf seines Traktats kommt er wiederholt auf diese "melodische Kadenzformel" zurück, und auch in seinen Interviews erwähnt er sie fast jedes Mal, wenn er sich aufgefordert fühlt, etwas zur Genese seiner Werke zu sagen.

In Mussorgskis Oper durchläuft das Motiv die Töne *cis-e-dis-fis-cis*. Messiaen erweitert das Rahmenintervall der Quart zum Tritonus, vergrößert das eine oder andere weitere Intervall, verkürzt oft den höchsten Ton und schafft sich so sein eigenes "Boris-Motiv". Im Werk Messiaens alle Takte aufzuzählen, die auf diese melodische Kontur zurückgehen, wäre ein ungeheures Unterfangen. Interessanter ist die neue Verbindung des musikalischen Bausteins mit einem theologischen Inhalt (der allerdings mit Mussorgskis Opernheld gar nichts mehr zu tun hat). Im ersten Stück aus *La Nativité du Seigneur*, das "die Mutter und das Kind" besingt, zitiert Messiaen sein "Boris-Motiv" in der Variante mit um einen Halbton erhöhtem zweiten und dritten Ton; im siebten Stück desselben Zyklus, der Jesu Annahme des Leidens gewidmet ist, bildet das fünfmal wiederholte Motiv, diesmal mit erniedrigtem dritten Ton, den einzigen Inhalt des Orgelpedals. Im anderem Weihnachtszyklus, den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, zitiert er das Motiv in dem Satz, der mit *Première communion de la Vierge* überschrieben ist und

die erste zärtliche Kontaktaufnahme zwischen der Mutter und ihrem Neugeborenen besingt; in den *Visions de l'Amen* dagegen erklingt das Thema im zweiten Satz, der dem *Amen de l'agonie de Jésus* gewidmet ist.

Beispiel 12: das "Boris-Motiv" als "Thema des menschgewordenen Gottes"



Mussorgski, *Boris Godunow*, Erster Akt, besonders T. 5



Amen de l'agonie de Jésus T. 17-18

Première communion de la Vierge T. 17-19

Messiaens doppelte Verwendung des Boris-Motivs einerseits für die irdische Begrüßung des Kindes durch die Mutter, andererseits für die Opferung des Gottessohnes durch den Vater stellt eine Parallele dar zu seiner Verwendung eines einzigen Themas für den Stern von Bethlehem und das Kreuz von Golgota in den *Vingt Regards*.

Wie im Fall der altindischen Rhythmen trägt die Kenntnis der von Messiaen immer wieder identifizierten externen Zitatquelle praktisch nichts zum Verständnis der Komponente in seiner eigenen Musik bei; es scheint keinen hermeneutischen Grund zu geben für eine Verbindung zwischen der Oper oder der Figur des Boris und den zahlreichen Kompositionen, in denen Messiaen diese melodische Kontur verwendet. Vielmehr bedient sich Messiaen eines Motivs, das in seiner Urform bei Mussorgski aufgrund seiner Kürze leicht erinnerbar und aufgrund seiner Rückkehr zum Ausgangston melodisch befriedigend ist, und taucht es in die Intervalle seiner bevorzugten Farben: die des Modus 2 (das ist der mit den vielen schönen Schattierungen).

Eine andere Quelle für Messiaens Melodik ist die Gregorianik. Er geht dabei von tatsächlichen *cantus planus*-Konturen aus, passt jedoch deren Intervallstruktur seiner eigenen musikalischen Sprache, insbesondere seiner Vorliebe für Tritoni an. Das Ergebnis kann neo-gregorianisch genannt werden. In Einzelfällen bleibt die Adaptation sehr nahe an der Vorlage und wird allenfalls durch Instrumentation und Tempo verfremdet. Wie Robert Sherlaw Johnson zeigt, ist die Unisono-Kontur des wilden Tanzes, mit dem in den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* der dem "Geist der Freude" gewidmete Satz beginnt, aus dem Ostersonntags-Graduale *Haec dies* abgeleitet.[64]

[64] Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen* (Berkeley: University of California Press, 1975), S. 21.

Beispiel 13: der Beginn des *Regard de l'Esprit de joie* und das gregorianische *Haec dies*



Neben Motiven und *cantus planus*-Tropen erwähnt Messiaen bestimmte Akkordverbindungen, die für ihn demselben Ziel dienen.[65] In einer Mischung aus Musiktheorie, Theologie und einer fast kindlichen Begeisterung für das Wunderbare erklärt er in Kapitel XIV seines Traktats: "Mein heimliches Verlangen nach feenhafter Pracht in der Harmonie hat mich hingedrängt zu diesen Feuerschwertern, diesen jähen Sternen, diesen blau-orangenen Lavaströmen, diesen Planeten von Türkis, diesen Violettönen, diesem Granatrot wuchernder Verzweigungen, diesem Wirbel von Tönen und Farben in einem Wirrwarr von Regenbögen ..."

Der Regenbogen ist eines der meistgeliebten Symbole Messiaens – vielleicht, weil er aus dem Zusammenwirken von Feuer und Wasser entsteht, wobei die beiden Elemente sich hier ausnahmsweise nicht gegenseitig aufheben, sondern zusammenwirken und einen transzendent anmutenden Effekt erzielen. Im Einführungstext zum siebten Satz des *Quatuor pour la fin du Temps* bezeichnet Messiaen den Regenbogen als ein "Symbol des Friedens, der Weisheit und jeglicher Licht- und Tonschwingung". In seinem Notre-Dame-Vortrag betonte er: "Jede sakrale Kunst, sei es musikalische Malerei oder farbige Musik, muss zuerst eine Art Regenbogen von Klängen und Farben sein."

In ganz ähnlicher Begeisterung spricht der Komponist von Edelsteinen – wobei nicht etwa an einzelne Steine und schon gar nicht an mondäne Schmuckstücke zu denken ist, sondern einzig an die vielfarbigen Edelsteine, die in den biblischen Büchern als Attribute des ewigen Richters und des himmlischen Jerusalem erwähnt werden.

In den Glasfenstern gotischer Kathedralen sieht Messiaen den menschlichen Versuch, die überirdische Schönheit eines Regenbogens und die Pracht natürlich vorkommender Edelsteine zu imitieren. Er bezeichnet Kirchenfenster als einen "Katechismus im Bild":

[65] *Technik meiner musikalischen Sprache* Band I, Kapitel XIV

> Was geschieht in den Glasfenstern von Bourges und Chartres [...] und der Sainte Chapelle? Da gibt es zunächst jede Menge Personen, große und kleine, die uns das Leben Christi, der Jungfrau, der Propheten und Heiligen erzählen: Es ist eine Art Katechismus im Bild. Dieser Katechismus ist gefasst in Kreise, Wappenschilder, Kleeblätter, er gehorcht dem Symbolismus der Farben, er stellt gegenüber, schmückt, lehrt mit tausend Absichten und tausend Einzelheiten. Von weitem, ohne Fernglas, Leiter oder andere Hilfsmittel für unsere schwachen Augen, sehen wir nichts [...]. Wir verstehen nicht, wir sind geblendet![66]

Bezeichnenderweise scheint Messiaen jedoch keines dieser Dinge als Auslöser einfacher menschlicher Freude zu begreifen, wie es die meisten seiner Zuhörer täten. Vielmehr begreift er Regenbögen, Kirchenfenster und Edelsteine als Manifestationen übermenschlicher Kräfte innerhalb der irdischen Welt. So spricht er in seinen Begleittexten zu den *Visions de l'Amen* von "Edelsteinen, die klingen, anstoßen, tanzen, färben und das Licht des Lebens parfümieren" und vom "erstaunlichen Regenbogen, der den kreisenden Ring des Saturn färbt". Den Blick, den in den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* "das Schweigen" auf das Jesuskind wirft, beschreibt er als "endend mit alterierten Akkorden, einer vielfarbigen und unfassbaren Musik, in Konfettis, in leichtem Geschmeide, in sich begegnenden Spiegelungen".

Das Äquivalent all dieser Bildvorstellungen in der musikalischen Sprache ist das, was Messiaen seinen "Kirchenfenster-Effekt" nennt. Dieser Effekt ergibt sich nach seiner Aussage, wenn eine Folge verschiedener Umkehrungen von Dominant-Tredezimakkorden so angeordnet wird, dass ihre Oberstimmen über einer gemeinsamen, oft sogar liegen bleibenden Bassnote zu changieren scheinen.

Beispiel 14 Messiaens "Kirchenfenster-Effekt"



Die Dominant-Tredezimakkorde auf *b*, *f*, *c*, *g* und *d*, gefolgt von Messiaens bevorzugter Umkehrungsform



Der "Kirchenfenster-Effekt", erzielt mit den fünf oben gezeigten Akkorden über der gemeinsamen Bassnote *c*.

[66] Übers. nach Messiaen, *Conférence de Notre-Dame de Paris*, Paris, Leduc, 1978, S. 12

Eine Theologie des Rhythmus, der Farbe und des Vogelgesangs

Wie schon erwähnt, hat Messiaen nie einen Zweifel daran gelassen, dass er seine Musik als "klingende Theologie" verstanden wissen wollte. Der Titel seines zweiten, mehrtausendseitigen Traktats, an dem er viele Jahre arbeitete, ohne doch die Veröffentlichung noch zu erleben, lautet *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. In diesem Titel resümiert er demnach die unterschiedlichsten Eigenschaften und Techniken seiner musikalischen Sprache – das Medium dieser klingenden Theologie – unter drei Schlüsselworten: Rhythmus, Farbe und Vogelkunde. Diese Ausdrücke sind allerdings verdächtig einfach und konkret; erst wenn man etwas genauer hineinschaut in die dicken Bände, die Messiaens Witwe zusammen mit dem Pariser Verlag Leduc zwischen 1994 und 2002 herausgegeben hat, erkennt man, was sich hinter jedem der drei Worte alles verbirgt. Die Begriffe Rhythmus, Farbe und Vogelkunde stehen zudem heimlich miteinander in Beziehung, was man auf den ersten Blick nicht ahnen würde.

Eines der Bindeglieder ist der Gesang, in seinen zwei für Messiaen typischen Formen: der gregorianische *cantus planus* und der Gesang der Vögel. Anders als bei einigen seiner Vorgänger, vor allem dem von ihm bewunderten Charles Tournemire, spielen überlieferte Melodien als Quelle in der Musik Messiaens eine sehr geringe Rolle; die nicht mensurierte Gestik der Gregorianik diente dem Komponisten weniger als direkte Inspiration denn als Rechtfertigung für die erstrebte rhythmische Freiheit. Ohne Ausnahme aber übernimmt er die *Funktionen*, die der gregorianische Gesang hatte: als klanglicher Ausdruck von Frömmigkeit sowie als Feier der Geheimnisse des Glaubens und der Stationen des liturgischen Jahres. Ein kirchlicher Vertreter der Theologie, zu der sich auch Messiaen bekannte, der Dominikanerpater Delalande, beschrieb den *cantus planus* in den 50er Jahren als eine Musik, in der das Sinnliche nicht nur der Diener des Geistes ist, sondern zugleich ein Mittler der Gnade. Wie Christus sei dieser Gesang arm, keusch und gehorsam. Seine Beschränktheit der Mittel (das Fehlen jeglicher Instrumentalbegleitung, Polyphonie oder Harmonie) wird zum Weg auf eine geistige Freiheit hin, genau wie die Armut Jesu diesen frei machte für den Dienst an Gott.

Interessanterweise hat die Musik der Vögel für Messiaen genau dieselbe Bedeutung. Ein einzelner Vogelruf mag 'arm' oder eintönig erscheinen, doch die Gesamtheit ist herrlich, zugleich Ode an das Ideal der Freiheit der Kreaturen und exemplarisches Loblied auf den Schöpfer. Und dieser Gesang ist ebenfalls ein Mittler der Gnade. Von Bonaventura lieh Messiaen sich die

Vorstellung von der theologischen Dimension des Vogelgesangs. Dieser franziskanische Philosoph und Kirchenlehrer, Gegenspieler des Dominikaners Thomas von Aquin, den Messiaen so sehr bewunderte, dass er sogar versuchte, seine Worte in die Noten und Motive seiner eigens erfundenen "kommunizierbaren Sprache" zu übersetzen,[67] hatte schon im 13. Jahrhundert eine Doktrin des "Exemplarismus" entwickelt, der zufolge die Kreaturen ihrem jeweiligen Sein gemäß Reflex des göttlichen Wesens sind und insofern direkt zu Gott führen.[68]

Nachdem die beiden genannten Formen des Gesangs die Befreiung des Rhythmus vom Diktat der Taktschläge rechtfertigen, bietet sich der befreite Rhythmus nun seinerseits an für eine ganz neue Erforschung der Qualität "Zeit". Die Leitbegriffe dabei sind Ewigkeit und Unendlichkeit. Messiaen glaubt, dass die Musik als einzige Kunst in der Lage ist, sich "dem Jenseits anzunähern", und zwar dank ihrer Fähigkeit, Raum und Zeit, Klang und Farbe zu verschmelzen. In einer erst kürzlich erschienenen Gesamtschau auf Messiaens Orgelwerk wird der Komponist mit den Sätzen zitiert:

> Die Zeit ist ein Raum, der Klang ist eine Farbe, der Raum ist ein Komplex übereinander geschichteter Zeiten, die Klangkomplexe existieren zugleich als Komplexe der Grundfarben.[69]

In seinem Notre-Dame-Vortrag beschreibt Messiaen seine Arbeit zu Rhythmen und Farben, indem er betont, er sei stets auf der Suche gewesen nach

> all den blendenden Erscheinungen, die uns zeigen, dass Gott jenseits der Worte, Gedanken und Begriffe ist, jenseits unserer Erde und unserer Sonne, jenseits der vieltausend Sterne, die uns umkreisen, jenseits und außerhalb der Zeit und des Raumes. [...] Sie [diese Erscheinungen] helfen uns, besser zu leben, unseren Tod besser vorzubereiten und auch unsere Auferstehung von den Toten und das neue Leben, das uns erwartet. Sie sind ein ausgezeichneter 'Übergang', ein ausgezeichnetes 'Vorspiel' zum Unsagbaren und Unsichtbaren.[70]

[67] Vgl. dazu Messiaens *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*.

[68] Messiaens Vogelruf-Transkriptionen sind Thema eingehender Untersuchungen. Diesem Aspekt der messiaenschen Musik hat sich vor allem Robert Fallon gewidmet, dessen Doktorarbeit *Messiaen's Mimesis: The Language and Culture of the Bird Styles* (University of California at Berkeley, 2005) entscheidende Beweise für Messiaens ganz unglaubliche Hörgenauigkeit vermittelt.

[69] Übers. nach *Olivier Messiaen, homme de foi. Regard sur son œuvre d'orgue*, Trinité Média Communication, 1995, S. 5.

[70] Übers. nach Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, S. 13.

Die Bedeutung, die der Komponist der Ewigkeit beimisst, ist ebenso wesentlich wie seine Unterscheidung zwischen Zeit und Ewigkeit. Messiaen beschreibt sich selbst als "einen von der Unendlichkeit Gottes geblendeten Gläubigen".[71] Als Epigraph seines posthumen Traktats wählt er eine Passage aus der 10. Frage, die Thomas von Aquin in der *Summa theologica* der Ewigkeit Gottes widmet. "Die Ewigkeit", paraphrasiert der Komponist, "ist ganz und gar gleichzeitig, während es in der Zeit ein Vorher und ein Nachher gibt." Dem fügt Messiaen in seinen eigenen Worten hinzu: "Die Zeit ist keinesfalls, wie man annehmen könnte, ein Teil der Ewigkeit, die sie einschließt und überschreitet. Zeit und Ewigkeit sind zwei absolut verschiedene Arten, Dauer zu messen. [...] Die Zeit ist das Maß des Geschaffenen, die Ewigkeit ist Gott selbst."[72]

So oft er auch poetisch und musikalisch vom "Ende der Zeit" spricht, verweigert sich Messiaen als Theoretiker und Theologe doch einem völligen Verschwinden der zeitlichen Ordnung. Er ist überzeugt, dass die Ewigkeit die Zeit erlöst, und diese Überzeugung ist ihrerseits ausschlaggebend für seine musikalische Technik. Wie er in Band III seines posthumen Traktats an einer Stelle bemerkt: "Die Zeit des Musikers, der seine Tonwerte rückwärts liest oder permutiert, bereitet uns zu einem winzigen Teil auf jenen Zustand [den der Ewigkeit] vor."[73]

Die Permutation der Tondauern, von der er hier spricht, spielt erst in den Werken seiner reiferen Jahre eine Rolle; das 1950 komponierte Klavierstück *Île de feu II* ist die erste Komposition, in der er diese Technik verwendet. Es handelt sich dabei um einen Prozess, bei dem die Glieder einer Gruppe – im didaktischen Beispiel einer Art chromatischer Skala von Tonwerten, in der jeder Wert um denselben kleinen Betrag größer ist als der vorangehende – nach einer im Voraus vom Komponisten bestimmten symmetrischen Abfolge neu geordnet werden.[74] Entscheidend ist dabei, dass das Material und die Summe seiner Teile immer konstant bleiben, die Anzahl der sogenannten Interversionen, die sich ergeben, bevor der Ausgangszustand wieder erreicht

[71] Übers. nach Messiaen, *Musique et couleur*, S. 7.

[72] Übers. nach Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Band I, S. 30.

[73] Übers. nach Messiaen, *Traité de rythme*... Band III, S. 353-354

[74] Eine Gruppe mit vier Gliedern (z.B.: 1, 2, 3, 4), deren Anordnung man mehrmals hintereinander anhand der Reihenfolge 3, 1, 4, 2 neu ordnet, durchläuft nur vier Varianten, bevor sie wiederauf mit dem Original übereinstimmt: 1-2-3-4, 3-1-4-2, 4-3-2-1, 2-4-1-3 – sehr viel weniger als die 24 theoretisch möglichen Kombinationen. Bei einer zwölfgliedrigen Gruppe ergeben sich bei Messiaens Verfahren nur zehn Resultate; man vergleiche dies mit der astronomischen Zahl von 479.001.600 möglichen Permutationen (oder "Interversionen")

wird, aber wesentlich geringer ist als die sehr große Zahl aller grundsätzlich möglichen Folgen, die man mit demselben Material bilden kann. Also wieder ein Beispiel für den "Charme der Unmöglichkeiten".

Durch die Begeisterung, mit der er die Glieder verschiedener Folgen umkehrt, neu ordnet und transformiert, drückt Messiaen aus, wie sehr ihn die Grenze zwischen Zeit und Ewigkeit, zwischen Raum und Unendlichkeit fasziniert. Aus einem vermutlich ähnlichen Grunde liebt er die Inventarisierungen, die quasi systematische Erforschung zahlreicher Facetten eines Phänomens – man denke nur an seine vielfachen "Visionen" des Amen, seine "Zwanzig Blicke" auf das Jesuskind, seinen "Katalog" der Vögel. Jeder Fall, jedes Stück im Zyklus, stellt hier einen Ausschnitt dar – einen oft beträchtlichen, aber dennoch bewusst begrenzten Ausschnitt aus einer im Prinzip unbegrenzten Anzahl. Gleichzeitig sind diese Inventarisierungen verschiedener "Aspekte" (einer theologischen Wahrheit, eines Phänomens der Natur oder einer Phrase aus Tondauern) immer auch Explorationen im Bereich der Farben.

Ein drittes Bild, dass Messiaens Begeisterung für Farben mit seinem Interesse an Überlegungen zu Zeit und Ewigkeit verbindet, ist der ehrfürchtige Schauer, den Menschen bei jeder das Vorstellungsvermögen übersteigenden Zahl oder Größe ergreift. Einer der Lieblingssätze Messiaens, den er noch in seiner spät geschriebenen Oper *Saint François d'Assise* zitiert, ist: "Gott blendet uns mit einem Übermaß an Wahrheit." Wie Sander van Maas zeigt,[75] setzt Messiaen diese thomistische Erkenntnis auf verschiedensten Ebenen um: im Theater quasi wörtlich, indem er für die Uraufführung verlangte, dass das Publikum auf dem Höhepunkt der Oper für einen Augenblick durch Scheinwerferlicht wie blind werden müsse, aber auch indirekt mit orchestralen Mitteln, indem er z.B. in *Et expecto resurrectionem mortuorum* ein bis fast zur Betäubung führendes crescendo von Tamtamschlägen einsetzt, in *Chronochromie* unfassbare Flächen von Vogelgesang ausbreitet und in *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* Akkorde erklingen lässt, "die so gefärbt sind, dass sie das innere Auge blenden". All diese Elemente verknüpft Messiaen mit dem, was Thomas von Aquin als das von den verklärten Leibern ausgehende Licht beschreibt. Wenn Gott die Menschen durch ein Übermaß an Wahrheit blendet, so blenden Messiaens in Tönen fließende Kirchenfenster durch ein Übermaß an farbigem Klanglicht.

[75] Sander van Maas, "The Reception of Aquinas in the music of Olivier Messiaen", in Paul van Geest, Hrsg., *Aquinas as Authority*, Leuven, Peeters, 2002, S. 317-331 [322]

Zum Abschluss könnte man also mit dem über Messiaens Theologie arbeitenden Pariser Pfarrer Pascale Ide sagen: "Messiaen hat versucht, das Geheimnis Gottes, das jenseits aller Worte ist, hörbar zu machen durch eine Sprache, die ihrerseits jenseits aller Worte ist: die Musik."[76]

[76] Pascale Ide, "Olivier Messiaen, un musicien ébloui par l'infinité de Dieu", in *Nouvelle Revue Théologique* 121 (1999), S. 436-453 [453]

Teil II

Das siebenfache *Amen* der Beziehung zwischen Gott und seinen Geschöpfen

Die Quellen des messiaenschen *Amen*

Unter den Menschen, denen Messiaen in seinen Partituren und Schriften für entscheidende Einsichten dankt, sind zwei, deren Namen heute kaum noch bekannt sind, deren Gedanken aber, wie bereits angedeutet, die religiös engagierten und in der einschlägigen Literatur bewanderten Franzosen des frühen 20. Jahrhunderts bewegten: Ernest Hello und Dom Columba Marmion. Besonders eingehend bezieht Messiaen sich auf Hellos *Paroles de Dieu* [*Worte Gottes*] und Marmions *Le Christ dans ses mystères* [*Christus in seinen Geheimnissen*]. Die beiden Bücher stehen, wie auch ihre Autoren, in komplementärer Beziehung zueinander. Beide Werke enthalten Meditationen über biblische Texte, in beiden Fällen liegt der Akzent auf bestimmten Begriffen, die Wesentliches in der Beziehung zwischen Mensch und Gott oder Mensch und Christus festzumachen beanspruchen (*Amen*, Tränen, Abgrund etc. bei Hello; Blick, Betrachtung, Austausch etc. bei Marmion); und beide Autoren betonen, die kirchliche Lehre darlegen zu wollen, ohne eigene Interpretationen hinzufügen.

Eine solche Konformität mit der kirchlichen Autorität mag im Falle von Ernest Hello, einem in Paris ausgebildeten Juristen, der zurückgezogen in der Bretagne ganz seinem selbst gewählten Amt als geistlicher Schriftsteller lebte, überraschen.[1] Doch wurde dieser von großer Leidenschaft beseelte

[1] Eine kurze Biografie findet sich in Anhang 4

Autor oft missverstanden und teilweise sogar verachtet. Vor diesem Hintergrund fühlte er sich genötigt, seinen *Paroles de Dieu* zwei Absätze voranzuschicken, die heutige Leser mit ihrer allzu nachdrücklichen Wiederholung befremden mögen (und die denn auch in der deutschen Übersetzung fehlen):

> Ich erkläre hiermit, wie immer, dass ich mich mit diesem Buch wie mit allen meinen Büchern vollkommen und absolut all dem unterwerfe, was die Kirche, die heilige katholische, apostolische und römische Kirche, entschieden hat und noch entscheiden wird.
>
> Und diese Unterwerfung, die das Alpha und Omega meines Wortes ist, gereicht mir zur Ehre. Eine vollständige und absolute Unterwerfung unter die Kirche, die heilige katholische, apostolische und römische Kirche, und ihren unfehlbaren Leiter.

Der schriftstellerische Stil Hellos, seine Allegorien, seine Bilder und sogar sein Sprachrhythmus lassen den Einfluss der Kirchenväter spüren; in seinen Büchern drückt er vor allem seine Bestürzung über die Mittelmäßigkeit und Sündhaftigkeit der Menschen aus. Der Laienprediger betont das bejammernswerte Schicksal der Menschen, die Gott straft oder auf die Probe stellt; die Klagen des Ijob und die Weherufe des Psalmisten nehmen in seinen Schriften einen bevorzugten Platz ein.[2]

Hellos *Worte Gottes* haben Messiaens Leben viele Jahre hindurch begleitet. In der Einführung zu *Technik meiner musikalischen Sprache* zitiert er daraus: "Es gibt nichts Großes als den, zu dem Gott spricht, und in dem Augenblick, da Gott zu ihm spricht." Drei Jahrzehnte später beruft sich der Komponist in den Begleittexten zum ersten und dritten Satz sowie im Motto zum fünften Satz seines monumentalen Werkes *Des Canyons aux étoiles* erneut auf Hello. Als wichtigstes Zeugnis seiner Wertschätzung aber muss der Zyklus *Visions de l'Amen* gelten. Die ausführlichen theologischen Erklärungen im Vorwort zu diesem Werk für zwei Klaviere basieren auf einem Kapitel aus Hellos *Paroles de Dieu* – eine Tatsache, die Messiaen allerdings in der Partitur merkwürdigerweise verschweigt. Wer also war dieser heute fast vollständig vergessene religiöse Schriftsteller?

[2] Etwa 20% des Buches (der gesamte Teil IV) handeln von den Tränen verschiedener biblischer Personen, ebenso viele Seiten, verstreut vor allem in Teil I und III, sind einer ausführlichen Erörterung von Vorstellungen wie "Abgrund", "Angst", "Furcht", "Ungerechtigkeit", "Elend" sowie Scham- und Schreckensschreien gewidmet. Der Mensch wird als armselig und an vielen unheilbaren Wunden leidend dargestellt. Bezeichnenderweise taucht das Wort für "Abgrund", *abîme*, auch in Messiaens Titeln und Kommentaren wiederholt auf – so häufig, dass Aloyse Michaely einen ganzen Aufsatz unter diese Überschrift stellt ("L'abîme. Das Bild des Abgrunds bei Olivier Messiaen", *Musik-Konzepte* 28 "Olivier Messiaen", S. 7-55).

Ernest Hello (1828-1885) wurde bekannt als Verfasser binnenmissionarischer Pamphlete, bekennerischer wie auch reflektierender Zeitschriftenartikel (vor allem in *Le Croisé* und später in *La Revue du monde catholique*), Übersetzungen mittelalterlicher Mystiker (Angela von Foligno, 1868, und Jan von Ruysbroeck, 1869) sowie zahlreicher Buchpublikationen: *M. Renan, l'Allemagne et l'athéisme au XIXe siècle* (1858), *Le Jour du Seigneur* (1870), *L'Homme* (1872), *Physionomies des saints* (1875), *Paroles de Dieu* (1877), *Contes extraordinaires* (1879), *Plateaux de la balance* (1880) und *Le Siècle* (1896). Er kämpfte sein Leben lang gegen religiöse Gewohnheit und Mittelmäßigkeit, eiferte gegen die Wissenschaftshörigkeit seines Jahrhunderts und bestand darauf, die Kunst habe ausschließlich der "ungeschaffenen Schönheit" zu dienen. Charles Tournemire zitiert im Vorspann seines lyrischen Dramas *Les Dieux sont morts* (*Chryséis*) die folgenden Zeilen Hellos:

> Die Kunst ist die Erinnerung an die Allgegenwart Gottes. Deshalb sucht sie die Wüsten. Sie liebt die Einsamkeit, sie wendet sich instinktiv ab, sowie sie einer Masse gewahr wird. Alle Irrtümer der Antike huldigen dieser Wahrheit. Was bedeutet die lächerliche Anstrengung, Nymphen in den Wäldern und Naiaden in den Bächen zu entdecken, anderes als die wirre Erinnerung und verfälschte Vorstellung davon, dass Gott überall gegenwärtig ist? Und warum wandte sich die Kunst der Heiden an Phantome, wenn nicht, weil diese für sie die leere Stelle des gesuchten Gottes einnahmen?

Hellos Werk ist das eines vom Glauben an die göttliche Einheit des Seins beseelten Denkers, der zugleich Dichter ist. Die besten der Fragmente, aus denen seine Meditationsbände bestehen, sind von großer Bildkraft erfüllt.

Das vielfache *Amen* des Ernest Hello

Die "Reflexionen über einige heilige Texte"[3], wie der Untertitel des französischen Originals der *Worte Gottes* lautet, bestehen aus fünf Teilen, denen eine ausführliche Einleitung vorangeht. Teil I umfasst fünfundzwanzig Kapitel, in denen der Autor kurze Passagen des Alten Testaments kommen-

[3] Die Originalausgabe von *Paroles de Dieu. Réflexions sur quelques textes sacrés* erschien 1877 bei V. Palmé (Paris); eine praktische moderne Ausgabe ist die von François Angelier (Grenoble, Jérôme Millon, 1992). Die Zitate auf dieser und den folgenden Seiten sind der deutschen Übersetzung von Wolfgang Rüttenauer (Leipzig: Jakob Hegner, 1935) entnommen. Die einzige mir bekannte ausführliche Besprechung des Buches findet sich in Pater Michel Amgwerd, *L'œuvre d'Ernest Hello*, Sarnen, Ehrli, 1947, S. 287-303.

tiert; in ähnlicher Weise behandeln die zwölf Kapitel von Teil III Abschnitte oder einzelne Verse aus dem Neuen Testament. Teil II bietet eine Interpretation wichtiger Vorläufer oder symbolischer Abbilder der Jungfrau im Alten Testament; Teil IV, wie bereits erwähnt, verherrlicht die Demut des Menschen im Symbol seiner Tränen, die gedeutet werden als "ein menschliches Geheimnis, in dem Seele und Leib sich vereinen und eine herzzerreißende Sprache sprechen".[4]

Teil V, der in der modernen Ausgabe nur sechs Seiten lang ist und damit eher wie eine Coda erscheint, trägt den Titel "Amen". Dieses hebräische Wort war ursprünglich vor allem eine (Handlungs-)bekräftigung; sie drückte Zustimmung und Unterwerfung unter etwas Gefordertes aus schloss somit eine Referenz gegenüber dem Einfordernden ein. Als Adjektiv bedeutet *Amen* "verlässlich, sicher, wahr"; die Etymologie geht zurück auf ein Verb mit der Implikation "sich zuverlässig und beständig zeigen".

Als Meditation über ein einzelnes Wort ist Hellos Kapitel ungewöhnlich umfassend. Der hierin gesetzte Akzent scheint dazu anzuregen, die vorangehenden Teile des Textes im Rückblick noch einmal speziell auf diesen Begriff durchzusehen. Dabei zeigt sich, dass das *Amen* ein zentrales Strukturmoment ist, das unterschwellig dem ganzen Buch seine Einheit gibt. Das 13. Kapitel in Teil I schließt mit einem Abschnitt, in dem das Wort "Amen" als Tribut an die verdorrten Gebeine, die der Prophet Ezechiel erschaut, dreimal zitiert wird.[5] Am Ende des 17. Kapitels erinnert Hello seine Leser an das Gebet Judiths für die Befreiung ihres Volkes,[6] indem er den Sieg über die

[4] Hello, *Worte Gottes* (1935), S. 209.

[5] "'Denkst du wirklich, Prophet, dass alle diese Gebeine lebendig sind?' 'Herr, du weißt es.' Du weißt es; das Amen ist das Leben meiner Schreie. Ihr Amen falle über sie, und in weniger Zeit, als nötig ist, um die Augen zu öffnen und zu schließen, werden wir, du und ich, die Toten auferstehen sehn! [...] Die Knochen werden Feste feiern [...] und die Sehnen werden Feste feiern, wenn die Schauer ihres 'Amen' und die Wogen ihres 'Halleluja' dem Himmel und der Erde, die beide über ihre Geringheit erschrecken, sagen werden: 'Ihr habt nicht gesehen, ihr habt nicht gehört, ihr habt nicht geahnt?'" *Worte Gottes*, S. 76.

[6] "Judith betrachtet sich schlechthin als dieses Nichts, das der Schöpfung voraufgeht, und den Tod des Holophernes als eine Schöpfung, und die Tat Gottes, durch die sie die Meder und die Perser [...] in die Flucht schlug, diese Tat erscheint ihr als der Widerhall des Amens, aus dem am ersten Tage das Licht geboren ward. [...] Die Erinnerung an die Schöpfung schwebt über ihrem Gebet, denn das Amen, das Welten aus dem Nichts erschafft, weckt in ihr die Erkenntnis der Macht, die sie anruft. Wenn in der Schrift die Allmacht angerufen wird, wird stets die Erinnerung an das Nichts wachgerufen, als sollte irgendwie ein Widerhall geweckt werden, der Widerhall des ersten Amens, und als sollte die Allmacht an ihren ersten Zustand erinnert werden, [...], der der ihr gemäße Zustand ist." *Worte Gottes*, S. 89.

übermächtige Assyrer mit der ursprünglichen Schöpfung vergleicht und als Echo auf das allererste *Amen* beschreibt. Wie zuvor wird auch hier der Ausruf *Amen* dreimal genannt. In der Mitte des 22. Kapitels, in dem Hello über Jesajas Beschreibung der Umbenennung Jakobs in Israel nachdenkt, prophezeit der Autor, dass Gott eines Tages "seine Hand auf euch legen und über euren Häuptern das *Amen* des Zeugnisses sprechen wird, das *Amen* des Bündnisses, das *Amen* des Testamentes. *Amen. Amen. Amen.*"[7] Eine Seite später im selben Kapitel dient ein emphatisches "*Amen. Amen. Amen*" zur erneuten Erinnerung daran, dass Gott den Patriarchen Israel "bei seinem Namen gerufen" hat. Das 11. Kapitel in Teil III schließlich, dessen Überschrift eine Meditation über den Verzweiflungsschrei Jesu am Kreuz ankündigt, kommt dem Thema des Messiaen faszinierenden Schlussabschnitts noch näher. Während Hello über den Ausruf "Eli, Eli, lama sabachtani!" nachsinnt, macht er darauf aufmerksam, dass gewisse hebräische Ausdrücke nie übersetzt werden, darunter *Amen*, *Anathema* und *Halleluja*. Auch hier darf man annehmen, dass der dreimaligen Verwendung des Wortes *Amen* die Bedeutung einer trinitarischen Anspielung zukommt.

Diese im Gesamtverlauf des Buches immer wieder aufgegriffene Vorschau auf das entscheidende Wort mit seinen vielen Bedeutungsnuancen verleiht der 'Coda' ein Gewicht, das in umgekehrtem Verhältnis zu ihrem knappen Seitenumfang steht. Leser, die das Zahlenspiel von bisher 5 x 3 bemerken, werden sensibilisiert für das, was sie in der ganz dem *Amen* gewidmeten Reflexion erwartet, und schmunzeln vielleicht nur noch, wenn ihnen das Wort aus diesen wenigen Seiten ganze 66 mal entgegenspringt.

Noch stärker als in den vorangehenden Kapiteln bedient Hello sich in diesem Abschnitt zudem rhetorischer Muster. Eine Analyse der Textstruktur ergibt, dass er sieben Aspekte des *Amen* herausarbeitet und mit jeweils eigenen Zahlen- und Wortspielen präsentiert. Diese Aspekte betreffen

1. die strukturelle Funktion, die das *Amen* einnehmen kann,
2. seine Sprache,
3. seine grammatische Bestimmung,
4. den Reichtum seiner Anwendungsweisen,
5. seine Allgegenwart und Selbstgenügsamkeit,
6. seine Bedeutung für den Menschen und
7. die das *Amen* sprechenden Stimmen.

Dabei lässt sich feststellen, dass jeder Aspekt in drei oder [n x 3] Beispielen dargelegt wird.

[7] *Worte Gottes*, S. 105. Hello bezieht sich auf Jesaja 43, 1

1. An drei verschiedenen Stellen im Kapitel betont Hello, dass das Wort *Amen* drei gleichermaßen wichtige Positionen einer Aussage bekleiden kann: es kann Anfang sein, Zentrum der Aussage oder Ende bzw. Erfüllung.
2. Nachdem er zuvor die prinzipielle Unübersetzbarkeit betont hatte, erwähnt Hello nun, dass das hebräische Wort *Amen* zwei sprachliche Äquivalente hat, das eine im Lateinischen (*fiat*) und das andere in den modernen Umgangssprachen (im Deutschen z. B.: *so geschehe es*). Auf diese dreifache sprachliche Präsenz weist Hello insgesamt dreimal hin.
3. In Anlehnung an Anselm von Canterbury erinnert Hello seine Leser daran, dass *Amen* als Name fungieren, eine Aussage bekräftigen oder einen Wunsch ausdrücken kann. Im ersten Sinne findet man es in Apokalypse 3,14, der zweite Fall gibt ihm die Bedeutung von "in Wahrheit sage ich euch" und der dritte die des einverständlichen "so sei es". Hellos Darlegung dieser Verwendungsweisen enthält insgesamt 12 (4 x 3) Hinweise auf den "Namen" und unterstreicht damit diesen Sinn des Wortes ganz besonders.
4. Um die Mitte des Kapitels fügt Hello den bereits genannten Bedeutungen des *Amen* neue Nuancen hinzu. Die erste Gruppe seiner 3 x 3 Beispiele eröffnet in mystischer Sprache unerwartet neue Bezüge: das *Amen* erscheint hier als das von der Finsternis getrennte Licht, als "der Hauch, der von den Lippen der Allmacht ausgeht" und als "der Blick, den [die Allmacht] auf das Geschöpf gerichtet hat, in dem Augenblick, da sie es gewollt hat." Drei weitere Beispiele deuten das Wort als Tat: "die Anfangstat des Willens", "die Vollendungstat der Seligkeit", "die Tat, die die Zeit eröffnet und abschließt." Zuletzt kehrt Hello zur beschreibenden Sprache zurück: "Das *Amen* ist das Wort, das befiehlt, das Wort, das fordert, und das Wort, das den ausgeführten Befehl und die gewährte Bitte besiegelt"; "das *Amen* ist das Wort der Schöpfung, welche die Apokalypse des Anbeginns ist" und "das *Amen* ist das Wort der Apokalypse, welche die Schöpfung des Jüngsten Tages ist".
5. An drei Beispielen erläutert Hello die Macht des *Amen*: "Das *Amen* erfüllt sich durch sich selbst. Es braucht nichts außer sich selbst, es kennt keine Bedingungen, keine Vorbereitungen"; "das *Amen* ist das Schwert, das alles trennt, was getrennt werden muss"; und "das *Amen* ist das Wort der Allmacht und das Wort der demütigen Bitte. Es ist das Wort des bittenden und des betrachtenden Gebets, [...] das Wort, das in der Zeit und in der Ewigkeit von Berg zu Berg ertönt".

6. Hello erinnert daran, dass das *Amen* den Menschen Kraft und Ehre verleiht: "Diese Macht des Menschen, der das Recht hat, zu Gott *ja* zu sagen, ist zugleich ein Zeugnis für unsere Abhängigkeit und für unsere Größe"; "Durch das *Amen* schließt der Mensch sich der Wahrheit an, dem Jubelschrei des Sieges, dem Lobgesang der Glorie"; "Der Mensch muss sich in einen Jubelschrei verwandeln, er muss zu dem lebendigen *Amen* werden, das von der Erde zum Himmel aufsteigt".
7. Gegen Ende des Kapitels hört Hello auch nichtmenschliche Stimmen das *Amen* rufen: die Stimmen der Sterne und Planeten ("Das *Amen* der Erde begleitet das *Amen* des Himmels"), die Stimmen der Engel, und schließlich die Stimmen derjenigen, die Messiaen als "symbolische Personen" bezeichnen wird und die bei Hello das *Amen* des Friedens und das *Amen* der Freude sprechen.

Messiaens "Visionen" des *Amen*

Messiaen seinerseits stellt auf den zwei Textseiten, die der Partitur der *Visions de l'Amen* als Vorwort vorangehen, zunächst fest, dass dem *Amen* vier verschiedene Bedeutungen zukommen. Diese bleiben jedoch nicht abstrakt, sondern werden mit unterschiedlichen Geschöpfen in Verbindung gebracht, zu denen er unter anderem auch diejenigen zählt, "die *Amen* sagen allein durch die Tatsache, dass sie existieren".

Der erste Wortsinn, den Messiaen im Auge hat und den er in der Formel "Es sei! der Schöpfungsakt" zusammenfasst, verweist auf Gott, der die Welt allein durch die Kraft seines Wortes aus dem Nichts erschafft. Diese Bedeutung bestimmt eindeutig den ersten Satz des Zyklus, der mit *Amen de la Création* überschrieben ist. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass der Kirchenfenster- und Regenbogenfarben liebende Komponist die gesamte Schöpfung im Licht repräsentiert und präfiguriert sieht, was er mit Verweis auf Vers 3 des ersten Genesiskapitels unterstreicht. Messiaens Verwendung ist offensichtlich von der mystischen Deutung Hellos beeinflusst; dieser sieht im *Amen* u.a. "das von der Finsternis getrennte Licht", den "Hauch, der von den Lippen der Allmacht ausgeht" und den "Blick, den [die Allmacht] auf das Geschöpf gerichtet hat, in dem Augenblick, da sie es gewollt hat".

Der zweite schon zu Beginn des Vorwortes angesprochene Wortsinn betrifft alle, die Gott Gehorsam zollen: "Amen, ich unterwerfe mich, ich nehme mein Schicksal an. Dein Wille geschehe!" Messiaen scheint diese Nuance jedoch nicht der in Hellos Kapitel vorgeschlagenen Bedeutung des

durch das *Amen* sich "der Wahrheit, dem Jubelschrei des Sieges, dem Lobgesang der Glorie" anschließenden Menschen entnommen, sondern selbst hinzugefügt zu haben. Wie er erläutert, bedeutet die hebräische Wurzel des Wortes *Amen* – *'mn* – "vertrauenswürdig sein". Das Alte Testament kenne eine Verwendung des Wortes bei der Bestätigung eines Befehls und im Zusammenhang mit der individuellen oder kollektiven Zustimmung zu einer zu leistenden Aufgabe (vgl. dazu I Könige 1,36: "Benaja, der Sohn Jehojadas, antwortete dem König: 'So sei es! So bestimmt es der Herr, der Gott meines Herrn und Königs!'") Der Satz in Messiaens Zyklus, der diesem Wortsinn entspricht, ist der dritte; er ist dem *Amen* gewidmet, das Jesus im Augenblick seiner Todesqual spricht (*Amen de l'agonie de Jésus*). Messiaen erklärt, seine Musik porträtiere hier Jesus auf dem Ölberg im Augenblick seiner Fügung in den Willen seines Vaters – eines Willens, der ihn ob seiner Ungeheuerlichkeit zutiefst erschüttert. Im Begleittext zu diesem Satz zitiert Messiaen aus dem Matthäus-Evangelium die bekannten Verse, die diese Haltung Jesu zum Ausdruck bringen: "Mein Vater, wenn es möglich ist, gehe dieser Kelch an mir vorüber. Aber nicht wie ich will, sondern wie du willst".

Die dritte Stimme, die Messiaen ein *Amen* sprechen hört, ist die der Menschen. In der Bibel sagen Menschen *Amen* in unterschiedlichen Zusammenhängen; Messiaen wählt als Paradigma das *Amen* des Bittgebets. Dabei betont er allerdings, dass die von einem knienden Menschen formulierten Wünsche nicht nur auf göttliche Gunstbezeigungen abzielen, sondern zugleich das zukünftige Verhalten des betenden Menschen selbst beeinflussen wollen. Das universelle Gelübde, das er dabei zu hören vermeint, drückt der Komponist in den an Gott gerichteten Worten aus: "Mögest du dich mir geben und ich mich dir!" Es ist das *Amen* der Sehnsucht nach gegenseitiger Hingabe, nach einem wahren Bund zwischen Schöpfer und Geschöpf. Das Musikstück, das dieser Bedeutungsnuance Rechnung trägt, ist das vierte des Zyklus, *Amen du Désir*. (Messiaen verwendet demnach das Wort "désir" in seiner metaphysischen Bedeutung, die über Hello bis auf Augustinus zurückgeht und das Verlangen des Menschen nach Gemeinschaft mit Gott artikuliert. Der Komponist war daher vollkommen überrascht, als verschiedene Kritiker nahe legten, er habe hier wohl ein erotisches Begehren zum Ausdruck bringen wollen.)

Eine vierte Bedeutung des *Amen* sieht Messiaen in der Vollendung oder Erfüllung. Seine Erklärung im Vorwort macht deutlich, dass er nicht, wie der Autor der *Paroles de Dieu*, zwischen einem *Amen* des Anfangs und einem *Amen* des Endes unterscheidet: Sowohl seine Definition im ersten Absatz des allgemeinen Textes als auch die entsprechenden Zeilen im Begleittext zum

siebten Stück setzen vielmehr die Vollendung mit dem Paradies gleich. Im Sinne des "so ist es" betont Messiaen in diesem Kontext gern, dass "alles für immer festgeschrieben" ist.

Die *Amen* des Vaters und des Sohnes (Satz I und III des Zyklus) sind mit denen des betenden Menschen und der Erfüllung im Paradies (IV und VII) verbunden durch drei Stücke, in denen Messiaen andere Stimmen zu Wort kommen lässt. Zwei davon erinnern an die, von denen Hello in den letzten Absätzen seines Kapitels spricht. Wo der Schriftsteller das *Amen* der Erde wahrnimmt, wie es das *Amen* des Himmels begleitet, hört der Komponist "Sterne, Sonnen sowie Saturn, den Planeten mit dem vielfarbigen Ring" (II). Wo Hello auf Lateinisch zwei Verse des 7. Kapitels der Apokalypse[8] zitiert und betet: "Möge das *Amen* der Engel das *Amen* der Menschen verjüngen, die von den Dünsten der Erde bedroht sind", malt die Musik eine Szene, in der die biblischen Personen zu einer typisch messiaenschen Gruppe geworden sind, bestehend aus Engeln, Heiligen und Vögeln (V). Diese im weiteren Sinne himmlischen Geschöpfe widmen ihr Leben dem Lob Gottes. Messiaen entwirft sein Bild in einer poetischen Folge parallel gebauter Satzfragmente: "Gesang der Reinheit der Heiligen: Amen. Ungestüme Vokalise der Vögel: Amen. Engel, die sich vor dem Thron niederwerfen: Amen".

Die letzte Zuordnung des *Amen* in Hellos Kapitel, "das *Amen* des Friedens, das *Amen* der Freude, das *Amen*, das in die Höhe steigt [...] zu den Stätten der ewigen Heiterkeit", hat im musikalischen Zyklus kein Gegenstück. Zwar erinnert in Messiaens Vorwort der in der Bibel wiederholt Jesus zugeschriebene Ausspruch "In Wahrheit sage ich euch, *Amen*" an das, was Hello den "adjektivischen" Gebrauch des Wortes *Amen* nennt. Doch tatsächlich zitiert Messiaen unter dem Satztitel *Amen du jugement* nicht die wohlmeinenden Ermahnungen des Meisters von Nazareth an seine Jünger. Die Passage aus den Gerichtsreden Jesu, auf die er hier zurückgreift (Mat 25, 31-46),[9] zeigt Jesus vielmehr als den Weltenrichter am Ende der Zeiten, der Rechenschaft fordert von den Menschen und sie gemäß ihren Taten und Unterlassungen richtet. Als wolle Messiaen sich und seine Hörer daran erinnern, dass das "in Wahrheit sage ich euch" Jesu auch die unerbittliche Endgültigkeit des

[8] Im Wortlaut der modernen Bibelübersetzung: "Und alle Engel standen rings um den Thron, und die Ältesten und die vier Lebewesen. Sie warfen sich vor dem Thron nieder, beteten Gott an und sprachen: Amen. Lob und Herrlichkeit, / Weisheit und Dank, / Ehre und Macht und Stärke / unserem Gott in alle Ewigkeit. Amen."

[9] Wenn der Menschensohn in seiner Herrlichkeit kommt und alle Engel mit ihm, dann wird er sich auf den Thron seiner Herrlichkeit setzen [...] Dann wird er sich auch an die auf der linken Seite wenden und zu ihnen sagen: Weg von mir, ihr Verfluchten [...]

göttlichen Urteils einschließt, zitiert er hier ausschließlich die Worte der Verurteilung und Strafe, die Christus an die Menschen zu seiner Linken richten wird: "Weichet von mir, ihr Verfluchten, in das ewige Feuer, das dem Teufel und seinen Engeln bereitet ist." Diese Vision des *Amen* zeigt ein überraschend hartes, unerbittliches Bild. Allerdings ist auch diese Bedeutung schon im Alten Testament vorgegeben. In einem magischen Gerichtsritus, der ansonsten im gesamten Alten Testament ohne Parallele ist, wird die Strafe für Ehebruch von der Verurteilten durch ihr "Amen" bekräftigt und als Gottesgericht entgegengenommen: "Dieses fluchbringende Wasser wird in deine Eingeweide eindringen, so dass dein Bauch anschwillt und deine Hüften einfallen. Darauf soll die Frau antworten: Amen, amen!" (Num 5, 22)

Es ist fraglich, ob die Tatsache, dass Messiaen genau sieben "Visionen" in seinen Zyklus fasst, auf die sieben Aspekte des *Amen* in Hellos Buch zurückzuführen ist. Auch dass Messiaens Musik ein vielfältiges Spiel mit der trinitarischen Zahl 3 enthält, muss keineswegs auf die literarische Quelle verweisen, da dieses numerische Symbol alle religiös inspirierten Werke Messiaens charakterisiert. Andererseits beziehen sich sechs der sieben Sätze direkt auf die im letzten Kapitel der *Paroles de Dieu* dargelegten Gedanken.

Gleichzeitig ist allerdings die von Messiaen entworfene Struktur des Zyklus ganz unabhängig von Hello, und zwar in einem tieferen als nur dem nahe liegenden Sinn abweichender Formen in verschiedenen künstlerischen Medien. Im Blickwinkel der unterschiedlichen Geschöpfe, die *Amen* sagen und dem Wort die eine oder andere Bedeutung verleihen, gruppieren sich die sieben Stücke in 3 + 4, was in der Zahlensymbolik der Gegenüberstellung des Geistlichen mit dem Materiellen entspricht. Die Dreiergruppe zu Anfang wird umrahmt von Vater und Sohn, die durch die "Geschöpfe" des gestirnten Himmels verbunden sind. Die folgende Vierergruppe kontrastiert das *Amen* des fehlbaren Menschen voller Wünsche und Verlangen mit dem *Amen* der vollendeten Gottesdiener und die Drohung des jüngsten Gerichtes mit der Gelassenheit des am Ende der Zeiten wiedererlangten Paradieses.

Der Einfluss Dom Marmions auf Messiaens *Visions*

Messiaen selbst legt nahe – und seine Interpreten zitieren diese Aussage gern, ohne sie zu hinterfragen –, der Einfluss der beiden so verschiedenen religiösen Schriftsteller auf die *Visions de l'Amen* und die *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* sei sorgfältig getrennt zu sehen: Hello inspirierte den Zyklus für zwei Klaviere von 1943, Dom Marmion den für Klavier solo von 1944. Doch gibt es zumindest eine auffällige Überkreuzung.

Im Begleittext zur *Amen de l'agonie de Jésus* überschriebenen vierten Vision lassen sich die allerersten Sätze tatsächlich als Paraphrasen aus Hellos Texten festmachen: "Jesus leidet und weint," schreibt Messiaen. "Er nimmt [sein Schicksal] an. Dein Wille geschehe. Amen." Doch führt Messiaen seine theologische Interpretation weiter. Nachdem er die biblische Szene evoziert hat ("Jesus ist allein auf dem Ölberg und sieht seiner Todesqual ins Auge"), scheint er mit den unmittelbar folgenden Bemerkungen ("Drei musikalische Motive ...") zunächst auf kompositionstechnische Aspekte auszuweichen, wie er es in den Begleittexten seiner Kompositionen so oft tut. Er kündigt "einen Schrei" an und "eine herzzerreißende Klage". Überraschend ist dabei jedoch seine Erklärung zum ersten Motiv, dessen musikalische Aussage er beschreibt als "der Fluch des Vaters angesichts der Sünde der Welt, die Jesus in diesem Augenblick repräsentiert".

Der Gedanke, dass Jesus in seinem Kreuz die Sünden der Welt auf sich genommen hat und für diese in seinem Kreuzestod büßt, ist zentraler Bestandteil christlichen Glaubens. Die Deutungsnuance allerdings, dass die Kreuzigung notwendig geworden ist, weil Gott seinen Sohn verflucht, insofern dieser die Sünde der Welt "repräsentiert", findet sich bei Hello nicht. In den spirituellen Schriften Marmions dagegen, die der konkret-praktischen Einübung ins Christentum dienen, kommt diesem Aspekt eine gewisse Rolle zu. Die Stelle, die Messiaen paraphrasiert, findet sich in Marmions erstem Vortragszyklus, *Le Christ vie de l'âme [Christus Leben der Seele]*, die Messiaen ebenfalls sein Leben lang begleitet hat. In einem dem "Wesen der Sünde" gewidmeten Kapitel schreibt der Abt:

> Der himmlische Vater wollte ihn – mit diesem Willen, dem nichts widersteht – in seinem Leiden zerbrechen. Er wollte ihn zermalmen in seiner Schwachheit. In der heiligen Seele Jesu häuften sich Fluten von Traurigkeit, Kummer, Angst und Niedergeschlagenheit, bis sein reiner Körper in blutigem Schweiß gebadet war. [...] Die Schmach, mit der ihn die Sünden der Menschen, die er auf sich genommen hat, bedecken, breitet sich in seiner ganzen Seele aus, und er betet wie ein Verbrecher: "Vater, wenn es möglich ist ..." Aber der Vater will nicht; dies ist die Stunde der Gerechtigkeit, die Stunde, in der er seinen Sohn, seinen eigenen Sohn, wie ein Spielzeug den Kräften der Dunkelheit ausliefern will.[10]

Warum nur übernimmt Messiaen diese Sicht der Kreuzigung, die nicht nur ganz außerhalb der in Hellos "Amen"-Kapitel angebotenen Interpreta-

[10] Übersetzt nach Dom Columba Marmion, *Œuvres Spirituelles*, Paris, Pierre Zech, 1998, *Le Christ vie de l'âme*, Teil II, Kapitel 2A, S. 164

tionen des Wortes liegt, sondern auch zu den sonst vom Komponisten bevorzugten Themen auf den ersten Blick gar nicht zu passen scheint? Messiaen erwähnt wiederholt, er sei so sehr ein Komponist der Freude, der Hoffnung und des Lobgesangs, dass ihm Themen des Leidens schwer fallen. Eine Passion zu schreiben, behauptet er, liege außerhalb seiner psychischen Fähigkeiten; die dramatische und musikalische Darstellung des Todes des heiligen Franziskus in seiner Oper war ihm nach eigener Aussage erst sehr spät im Leben möglich und stellte ihn auch da noch vor eine große Herausforderung.

Zu dieser Abneigung, das Leiden darzustellen, scheint der Satz über die "Agonie de Jésus" zunächst nicht passen zu wollen. Allerdings wäre Messiaen weder Hellos Vorstellung von der reich nuancierten Bedeutung des *Amen* noch seinem eigenen Bedürfnis nach größtmöglicher Vollständigkeit der wichtigsten Dimensionen des Wortes gerecht geworden, hätte er den Aspekt des "Dein Wille geschehe" gemieden. In Jesu Kreuzesgehorsam ereignet sich die größte denkbare Annahme des Willens Gottes, insofern nicht nur ein Unschuldiger freiwillig die Schuld der Welt auf sich nimmt und so "zur Sünde wird", sondern insofern dieser Unschuldige der Sohn Gottes ist. In der *Einwilligung* tritt die Betonung des göttlichen *Willens* hervor, in dem Gott sich gegen die Sünde kehrt. Damit ist die Kreuzigung nicht mehr ungerechte Strafe einer korrupten menschlichen Justiz, sondern wird zum höchst dramatischen Ereignis zwischen Gott und Gottessohn und zum Mysterium der Erlösung aus Schuld und Tod.

So scheint es die Erfordernis des Vorhabens, eine zyklische Darstellung verschiedener "Visionen" des *Amen* zu unternehmen, mit sich gebracht zu haben, dass Messiaen sich diesmal mit der Passion Christi auch musikalisch auseinander setzen musste. Vermutlich sah zwar auch Hello Gottes Willen gegen die Sünde als das Wider-Göttliche gerichtet, doch hätte Messiaen bei ihm nicht einmal in den Meditationen zu Tränen, Abgrund oder menschlichem Elend einen Denkansatz gefunden, der Gottes Fluch betont. Hello ging es stets mehr um die Feststellung der Niedrigkeit des Menschen als um die Darlegung von Gottes Reaktion. Dies mag der Grund gewesen sein, warum Messiaen, dem es seiner Natur nach ein Bedürfnis war, seine Deutungen mit der Berufung auf theologische Autoritäten abzusichern (zumindest vor dem Richter seines eigenen Gewissens – er weist ja keinen der beiden Autoren in seiner Partitur namentlich aus), an dieser Stelle bei einer Passage aus Dom Marmions Schriften Zuflucht nahm.

Alpha und Omega, Schöpfung und Vollendung

Das Schöpfungsthema und die Glocken der Ewigkeit

Messiaens siebenteilige Komposition über die "Visionen des Amen", im Frühjahr 1943 komponiert und am 10. Mai 1943 im Rahmen der Pariser Pléiade-Konzerte uraufgeführt, enthält mehrere zyklische Themen. Eines davon, im Begleittext des Komponisten und auch wiederholt in der Partitur selbst als "thème de la Création" bezeichnet, bringt seinen eigenen musikalischen Kosmos mit sich: eine modale Basis, einen in sich abgeschlossenen harmonischen Verlauf sowie eine streng metrisch organisierte, mehrteilige Melodie. Diese Merkmale lassen sich in zahlreichen Komponenten des Zyklus in unterschiedlicher Gruppierung wiederfinden. In einer Art anderer Dimension wird das Schöpfungsthema von kurzen Akkordgruppen begleitet, die zwar in jedem Stück verschieden sind, jedoch stets ein zweisträngiges rhythmisches Ostinato bilden und von Messiaen als "Glockenspiel" gekennzeichnet werden. Jedes dieser Glockenspiele besteht aus nur wenigen Elementen, und obwohl es aufgrund der Verschiebung der Stränge in jedem Moment etwas anders klingt, bleibt es doch in seiner spirituellen Aussage unverändert. Nur bei ganz genauem Hinsehen entdeckt man, dass Messiaen zudem eine Beziehung zwischen den beiden Ebenen erzeugt, indem er das Thema und das umspielende Glockenspiel horizontal ähnlich strukturiert, und zwar nach einem Muster, das – identisch, variiert, oder erweitert – als Grundschema für viele der im Zyklus verwirklichten Baupläne dient. Dies alles bedarf einer näheren Erläuterung.

Das Schöpfungsthema selbst besteht aus vier Perioden, deren jede wie die Zeilen eines Chorals mit einem langen Notenwert endet. Die ganze Phrase besteht aus nur sieben verschiedenen Akkorden. Deren Grundtöne bilden eine Kirchentonart, die mixolydische Skala auf *a* (*a-h-cis-d-e-fis-g-a*). Die Textur des Themas ist ganz und gar homophon, wobei der Basston jedes Dreiklangs in der höheren Oktave verdoppelt wird.

Obwohl die sieben Akkorde zusammen elf der zwölf Halbtöne verwenden, ist die Phrase doch deutlich spürbar in *a* verankert. In der ersten Periode sind vier der fünf Klänge A-Dur-Akkorde; auch die zweite Periode beginnt und die vierte endet in diesem rein tonalen Akkord. Insgesamt vermittelt die Akkordfolge den Eindruck einer beinahe klassischen Kadenz: Nach der

anfänglichen Verankerung in der Grundtonart verbindet die zweite Periode A-Dur mit D-Dur, die dritte führt von D-Dur nach h-moll und die vierte kehrt von h-moll nach A-Dur zurück. (Von der Coda, die der dritten Strophe des Themas folgt, wird später die Rede sein.)

Beispiel 15. das Schöpfungsthema



Ordnet man die sieben Akkorde anhand der Stufen der mixolydischen Skala, so erhält man einen regelmäßigen Wechsel von Dur- und Molldreiklängen, denen nur ein einziger zweideutiger Akkord folgt:

(1) A-Dur: *a–cis–e*	(2) h-moll: *h–d–fis*	(3) Cis-Dur: *cis–eis–gis*
(4) d-moll: *d–f–a*	(5) E-Dur: *e–gis–h*	(6) fis-moll: *fis–a–cis*

Auf *g* erklingt ein Molldreiklang mit augmentierter Quint, *g–b–dis*. In der enharmonischen Klangwelt der messiaenschen Musik wird dieser Akkord als *g–b–es* gehört, d. h. als erste Umkehrung eines weiteren Durdreiklanges.

Durch die Wahl dieses leicht zweideutigen Akkordes unterstreicht Messiaen ein wichtiges Detail. Obwohl die Kombination der drei Kreuzvorzeichen mit dem Grundton *a* den Eindruck einer Dur-Tonart vermittelt, schreibt der Komponist statt des Leittones die kleine Septime *g*. Ruft man sich in Erinnerung, dass die leittönige große Septime in den bevorzugten Tonleitern der klassischen und romantischen Epoche Ausdruck des Bedürfnisses war, zum Ausgangsstadium zurückzuführen, so begreift man, warum Messiaen den Leitton in diesem Kontext vermeidet: Dieses Thema soll ja den Ausgangs- mit dem Zielpunkt der Weltentwicklung verbinden, und zwar in der göttlichen Perspektive, nicht in der Perspektive zielstrebiger Menschen.

Das "Glockenspiel", das das thematische Symbol der göttlichen Schöpfung begleitet, ist zweisträngig. Jeder Strang beruht auf einer einfachen und kurzen, vielfach wiederholten Gruppe von drei Klängen, die jeweils einem sogenannten "rhythmischen Ostinato" unterworfen werden. Dabei handelt es sich um Notenwertfolgen, deren Umfang mit den Wiederholungen der Akkordgruppe absichtlich nicht kongruent ist. Die rhythmische Organisation der

Ostinati trägt selbst einen spirituellen Aspekt zum unmittelbaren Kontext bei: Die Phrase besteht aus mehreren Palindromen und steht somit für die Perspektive, in der die Zeit nicht-linear ist und der Blick in die eine Richtung dem in die andere Richtung gleicht – eine Metapher für die Ewigkeit.

Das Schöpfungsthema in der ersten "Vision" ist von einem ersten Paar solcher rhythmischer Ostinati begleitet. Beide Stränge beginnen mit Varianten dessen, was Messiaens als Basis aller achsensymmetrischen Rhythmen beschreibt: drei Tondauern, deren mittlere halb so lang ist wie die äußeren. In *Technik meiner musikalischen Sprache* (Bsp. 23-24) kontrastiert Messiaen zunächst das Grundpalindrom mit seinen Vergrößerungen und Verkleinerungen. In der ersten "Vision" ersetzt er zudem einige dieser unterschiedlich dimensionierten Versionen durch aufspaltende Varianten. Im folgenden Notenbeispiel zeigt die Zeile (a) die Notenwertfolge des oberen Ostinatos im *Amen de la Création*, die aber nach Anweisung des Komponisten als Verkörperung der darunter in Ziffern gezeigten Palindromfolge verstanden werden soll. Dasselbe gilt für die in der Zeile (b) gegebene tiefere Palindromfolge.[11]

Beispiel 16 die rhythmischen Ostinati des ersten Glockenspiels der *Visions*[12]

(a)

6-3-6, 2-1-2, 8-4-8

(b)

8-4-8, 10-5-10, 2-1-1-2, 1-2-2-4-2-2-1, 2-1-1-2

Diese rhythmische Gegenüberstellung, die das ganze erste Stück des Zyklus als doppeltes Ostinato durchzieht, wird in Takt 97-130 der *Amen du Désir* betitelten vierten Vision kurz wieder aufgegriffen.

Das zweite Glockenspiel des Zyklus, das in zwei Passagen (T. 24-30 und 172-178) des *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* über einer Variante des Schöpfungsthemas erklingt, besteht ebenfalls aus drei nicht umkehrbaren Perioden. Doch während die Akkordfolge im ersten Glockenspiel auf absteigenden Transpositionen beruht, schreibt Messiaen hier einfache

[11] Die Ziffern entsprechen der Anzahl von Sechzehnteln. In *Technik meiner musikalischen Sprache* zitiert Messiaen den Rhythmus des oberen Stranges im Bsp. 36, den des unteren Stranges in Bsp. 37-38, und eine Gegenüberstellung der beiden Ostinati in Bsp. 39.

[12] Die in Klammern gesetzten Haltebögen dienen nur der Erläuterung. Messiaen bindet nicht, wechselt sogar den Akkord und verschleiert damit das rhythmische Palindrom

Wiederholungen. Auch der Rhythmus ist diesmal nicht in jedem Strang verschieden, sondern gleich (3-5-8-5-3, 4-3-7-3-4, 2-2-3-5-3-2-2), so dass sich ein Kanon ergibt.[13] Das dritte Ostinato, das das Schöpfungsthema im *Amen de la Consommation* begleitet, bedient sich der 'rhythmischen Signatur' Messiaens (s. Bsp. 8 oben.).

Im *Amen de la Création* hat Messiaen die verschiedenen Dimensionen in vollkommener Unabhängigkeit voneinander entworfen: Die beiden Pianisten müssten ihre Parts – die beiden Glockenspielphrasen und das Thema mit seinen vier Perioden im Viervierteltakt – über drei Stunden lang fortsetzen, um auch nur die rhythmische Ausgangsposition (ohne Rücksicht auf die darauf fallenden Akkorde) erneut zu erreichen. Dennoch haben die Strukturen, die jede der drei Komponenten im Verlauf des Stückes entwickelt, erstaunlich viel gemeinsam. Das Schöpfungsthema mit seinen vier Perioden wird dreimal strophisch wiederholt, bevor es durch eine Coda ergänzt wird.[14] Das höher klingende Ostinato des Schöpfungsstückes durchläuft die durch den Rhythmus 6-3-6, 2-1-2, 8-4-8 gekennzeichnete Folge ebenfalls dreimal, bevor Messiaen ihm eine Erweiterung anhängt. Das untere Ostinato schließlich stellt dem allen eine Struktur gegenüber, die aus zwei Strophen der Notenwertfolge 8 - 4 - 8, 10 - 5 - 10 sowie einer verwandten, jedoch nicht achsensymmetrischen Erweiterung besteht. Jede der zusammengesetzten Ostinatophrasen wird zudem mehrfach durchlaufen.[15] Das Ergebnis ist ein komplexes Netz strophischer Ereignisse.

Auch das Ostinato im *Amen de la Consommation* ist strophisch konzipiert, doch folgt die Ergänzung hier nach einer unregelmäßigen Anzahl von Kettengliedern.[16] Die 'rhythmische Signatur' mit ihrer Phrasenstruktur aus 4-4-4, 2-3-2, 2-2-2, 3-3-3 und 1-2-3-4-8 Sechzehntelwerten erklingt

[13] Vgl. dazu Bsp. 7 im vorangegangenen Kapitel. Messiaen zitiert eine abstrakte Version dieses Kanons in Bsp. 59 seiner *Technik*.

[14] Für die Strophen des Themas vgl. T. 1-8, 9-16 und 17-24; die Coda folgt in T. 25-39.

[15] Die Phrasen des höheren Ostinatos im *Amen de la Création* erstrecken sich über die Takte $1\text{-}3_2$, $3_3\text{-}5_4$ und $6_1\text{-}8_2$, für die Erweiterung vgl. T. $8_3\text{-}13_4$. Die gesamte rhythmische Abfolge der Takte 1-13 erklingt erneut in T. 14-26 und 27-39. Die Phrasen des tieferen Ostinatos im *Amen de la Création* finden sich in den Takten $1\text{-}3_4$ und $3_4\text{-}6_3$; die Erweiterung umfasst T. $6_3\text{-}8_1$. Die rhythmische Kombination wird wiederholt in T. $8_2\text{-}15_2$, $15_3\text{-}22_3$, $22_4\text{-}29_4$ und $30_1\text{-}37_1$, ergänzt durch eine verkürzte Version in T. 37_2-39.

[16] Im *Amen de la Consommation* wird schon jedes vollständige Zitat des Themas durch eine eigene Fortspinnung ergänzt, erst dann schließt sich die eigentliche Coda an. Doch auch dort kann man Strophen unterscheiden, die sich darstellen lassen als I: T. 1-8 [+ 9-17], II: 18-25 [+ 26-37], III: 38-45 [+ 46-70], IV: 71-78 [+ 79-90]; Coda: T. 91-124.

elfmal in direkter Folge (T. 1-36), bevor sie zum ersten Mal durch eine ganz kurze Ergänzung unterbrochen wird. Die beiden folgenden Wiederholungen (T. 38-44$_2$) führen zu einer längeren Erweiterung, und das allein stehende Zitat in T. 49-51 nimmt, da die rhythmische Phrase ganz aufgegeben wird, schließlich den ganzen Rest des Stückes als Anhang.

In den zahlreichen lokalen und regionalen Strukturen des Zyklus wird dieses Schema von mehrstrophiger Anlage mit anschließender Coda in vielfacher Weise variiert. Wie gezeigt werden soll, vermitteln bezeichnenderweise alle Phrasen- und Satzstrukturen, die von dem im Eröffnungsstück vorgestellten Modell abweichen, eine von der Schöpfungsvorstellung unabhängige Aussage.

Die Geburt von Licht und Leben

In seinem Begleittext zum ersten Satz des Zyklus schreibt Messiaen viel vom Licht. Während das im Schöpfungsmoment ausgesprochene *Amen* auch in einem umfassenderen Sinn interpretiert werden könnte – man denke an "Gott spricht: Es sei!", wie es im ersten Buch Mose sechsmal vorkommt und alle Aspekte des Universums betrifft – sieht Messiaen hier vor allem die Erschaffung des Lichtes. Die Glocken "schaudern in diesem Licht" und alles spätere Leben, das der irdischen wie der himmlischen Wesen, ist für Messiaen eine Folge des erstgeschaffenen Lichtes.

Vom tonalen Gesichtspunkt aus betrachtet stellt das *Amen de la Création* zwei ganz unterschiedliche Aspekte in den Raum. Der Gott, dessen Wort das grundlegende Licht entzündet und die Existenz der Welt begründet, wird durch die oben erörterte feierliche Phrase mit fest verankerter Harmonie, schlichtem Rhythmus und regelmäßiger Phrasierung dargestellt. Im Gegensatz dazu ist, was dem Urlicht entspringt – was Messiaen in anderem Zusammenhang als "Galaxien und Photonen" und als "Menschen, Vögel und Sterne" beschreiben wird – unendlich variiert. Man begreift in dieser Musik, dass Gott jede Schneeflocke mit einem nur ihr eigenen Muster würdigt.

Im Grundakkord des doppelsträngigen Ostinatos erinnert Messiaen an die Aussage aus Moses Buch der Genesis, der zufolge unter allen materiellen und immateriellen Geschöpfen die Menschen als einzige nach dem Bilde Gottes geschaffen sind. Wie schon im Kapitel über die musikalische Sprache des Komponisten gezeigt wurde, beruht das doppelsträngige Ostinato der Schöpfung auf einem vertikal symmetrischen Akkord, der in zwei Schritten ganztönig absteigt, bevor die ganze Gruppe wiederholt wird.

Beispiel 17. Die Akkorde des "Glockenspiels der Schöpfung"



Aufgrund der Polyrhythmik im zweisträngigen "Glockenspiel" teilt sich der Akkord allerdings unmittelbar nach dem ersten Anschlag in zwei Dreiklänge, die in den beiden Händen des ersten Pianisten jeder im eigenen Rhythmus ihren Verlauf nehmen.

Die Tatsache, dass die ihrer inneren Natur nach ametrischen Rhythmen der beiden Ostinati in die Viervierteltakte des Satzes eingeschrieben sind, verschleiert ein interessantes Detail. Messiaen legt die rhythmische Entfaltung jeder Gruppe von drei Akkorden so an, dass jede Übereinstimmung der tonalen mit der rhythmischen Einheit bewusst vermieden wird. Im oberen Strang zählt die mit Akkord x beginnende Phrase sechzehn Anschläge; vierzig Anschläge kommen später durch die Erweiterung hinzu. Infolge der Inkongruenz beider Zahlen (16 und 40) mit der Anzahl der Akkorde in der Ostinatogruppe (3) beginnt die zweite Phrase mit Akkord y, die dritte mit z und die Erweiterung wieder mit x. Dieser Vorgang verschiebt die zweite rhythmische Strophe um einen Akkord vorwärts; dasselbe wiederholt sich im weiteren Verlauf. Eine entsprechende Verschiebung, allerdings nach hinten, findet derweil im tieferen Ostinato statt, dessen Grundphrase acht Anschläge umfasst – einen weniger als die durch 3 teilbare Zahl 9.[17]

Die drei strukturellen Charakteristika des Glockenspiels – die vollkommene vertikale Symmetrie seines Grundakkordes, die unendlich scheinende

[17] Das folgende Schema zeigt die rhythmischen Phrasen im oberen Ostinato und deren beabsichtigte Inkongruenz mit der harmonischen Struktur, belegt anhand der sich verschiebenden Anfangsakkords:

Phrase 1a: x;	Phrase 1b: y;	Phrase 1c: z;	Erweiterung: x;
Phrase 2a: y;	Phrase 2b: z;	Phrase 2c: x,	Erweiterung: y;
Phrase 3a: z;	Phrase 3b: x;	Phrase 3c: y;	Erweiterung: z.

Die analoge Inkongruenz im tieferen Ostinato hat diesen Verlauf:

Phrase 1a: x;	Phrase 1b: z;	Erweiterung 1: y;
Phrase 2a: y;	Phrase 2b: x;	Erweiterung 2: z;
Phrase 3a: z;	Phrase 3b: y;	Erweiterung 3: x;
Phrase 4a: x;	Phrase 4b: z;	Erweiterung 4: y;
Phrase 5a: y;	Phrase 5b: x;	Erweiterung 5: z;
Phrase 6a: z.		

Wiederholungskette seiner drei Akkorde und die Nicht-Kongruenz dieser Wiederholungen mit den rhythmischen Einheiten – fordert eine theologische Deutung heraus. Die Tatsache, dass die Akkordgruppen in den beiden Strängen des ersten Klaviers dieselben Bewegungen eines ganztönigen Abstiegs beschreiben, garantiert, dass das tonale Symbol einer Schöpfung im Ebenbild Gottes im Prinzip unverletzbar bleibt. Noch ist auch keine Reziprozität in der Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf vorgesehen. (Im *Amen de la Consommation* wird die tiefer klingende Ostinatogruppe ihre Bewegung umkehren und damit die abwärts gerichtete Geste des oberen Stranges mit einer dezidierten Aufwärtsgeste beantworten.) Die unermüdliche Wiederholung der kleinen Akkordgruppen mag nahe legen, dass der Akt, durch den Gott Wesen in seinem Ebenbilde schafft, eine vielfach aufgesplitterte aber eigentlich einmalige Setzung ist. Gleichzeitig scheint Messiaen durch die Inkongruenz der tonalen und rhythmischen Dimensionen darauf aufmerksam machen zu wollen, dass jedes Geschöpf Gottes dennoch ganz und gar einzigartig ist[18].

Die beiden Parameter, die in den Ostinati unverändert bleiben – Textur und Register – machen im Schöpfungsthema eine machtvolle Entwicklung durch. Das strophische Schema lässt sich als Modell mit Variationen deuten, ein Entwurf, der in anderer Weise schon den vier Perioden des Themas selbst zugrunde liegt. Innerhalb der thematischen Phrase steigt die Kontur nach einer kleinen konvexen Kurve im ersten Takt zu einem betonten Periodenabschluss im zweiten Takt auf. Im Verlauf der weiteren Perioden neigt sich die Kurve zunehmend, während sich gleichzeitig das Aufstiegsintervall verringert: in der letzten Periode erklingt dieser Aufstieg sogar nur noch mittelbar, überspielt durch eine Art langsamen Vorschlagsakkord. Die Schlussklänge der vier Perioden beschreiben dabei einen Abstieg (Ober- und Unterstimme: *e–d–h–a*), dessen Entspannung durch die quasi kadenzielle Harmoniefolge noch unterstrichen wird. In der Coda, deren harmonische Anlage den Bezug zu A-Dur trotz des Schlusses auf *e* bestätigt, sind die kleinen Kurven konkav, während die Phrasenenden einen im höchsten Register liegenden Bogen zeichnen.

[18] Wenn, wie oben ausgeführt, der erste Pianist seine beiden rhythmischen Ostinati mehr als drei Stunden lang (genauer: 185 Minuten und 36 Sekunden) fortsetzen müsste, bis ein gleichzeitiger Neuanfang seiner beiden Stränge mit dem Neubeginn einer thematischen Strophe zusammenfiele, so würde die erforderliche Spieldauer astronomisch, wollte man verlangen, dass die Gegenüberstellung nicht nur rhythmisch, sondern auch harmonisch identisch mit der des Anfangs sein soll. Um dies zu erreichen, wäre ein musikalischer Marathon von 4 Tagen, 12 Stunden und 35 Minuten ohne einen einzigen rhythmischen Irrtum nötig.

Im Verlauf des Satzes werden der Abstieg und die harmonische Entspannung innerhalb des Themas konterkariert durch eine Oktavverlegung und Intensivierung. Schon in der zweiten Strophe spielt die linke Hand des Pianisten eine Oktave höher und wird zusätzlich in der Rechten verdoppelt: die dritte Strophe ist eine erneut höher oktavierte Wiederholung der zweiten. In der Coda schließlich füllt die Phrase vier Oktaven, da jeder auf einen Taktschlag fallende Akkord durch eine aufwärts schießende Vorschlaggruppe intensiviert wird.

Der Gesamtverlauf von Aufstieg und Verdichtung spiegelt sich in einem mächtigen, von ***ppp*** zu ***fff*** führenden *crescendo*. (Dieses Wachstum auf dynamischer Ebene ist der einzige Aspekt des Themas, an dem sich das erste Klavier beteiligt.) Messiaen beschreibt das dreifache *piano* des Anfangs als "das Geheimnis jenes primitiven Nebelsternes, der als Potenz bereits das Licht enthält [...] und daher das Leben". In diesem Schöpfungslicht also, das das im Entstehen begriffene Leben bereits in präfigurierter Form enthält, "schaudern alle Glocken": Die irdischen Geschöpfe, die zur direkten Kommunikation mit Gott ausersehen sind, tönen bereits das Lob dessen, der sie in seinem Bilde erschafft.

Die verklärten Leiber in der himmlischen Stadt

Die Musik, die Messiaen für den letzten Satz des Zyklus, das *Amen de la Consommation*, geschrieben hat, legt die Deutung nahe, dass der Komponist diese 'Vollendung' als Pendant des Schöpfungsaktes betrachtet, das die ursprüngliche Hervorbringung des Lichtes und der darin zum Leben erwachenden Geschöpfe zugleich fortsetzt und abschließt, zugleich erhöht und vertieft. Die beiden Rahmensätze beschreiben also das Alpha und das Omega der Geschichte der geschaffenen Welt.

Nachdem Messiaen für seine musikalische Darstellung des Anfangs das allererste Buch der Bibel, den Schöpfungsbericht des Mose, gewählt hatte, bezieht er sich im letzten Satz auf das allerletzte Buch der heiligen Schrift, die durch Johannes von Patmos überlieferte Offenbarung. Mit einer Anspielung auf die "Edelsteine der Apokalypse" lenkt der Komponist die Aufmerksamkeit seiner Hörer auf das gegen Ende des Offenbarungsberichtes gezeichnete Bild einer zweiten Schöpfung. Das 21. Kapitel beginnt mit einer Vision: "Dann sah ich einen neuen Himmel und eine neue Erde: denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, auch das Meer ist nicht mehr." Die Lokalitäten, Himmel und Erde, entsprechen denen der ersten Schöpfung; es

wird eine Stadt geben, das neue Jerusalem (21,2), sowie einen Lebensstrom (22,1) und an dessen Ufern "Bäume des Lebens", die "zwölfmal Früchte tragen, jeden Monat einmal" (22,2). Für diejenigen, denen Zugang zu dieser Stadt gewährt wird, gibt es keinen Tod mehr, weder Trauer noch Schmerz, denn alles, was das erste Leben ausgemacht hat, ist nun vergangen (21,4); die anderen, die Gott abweist, finden nun ihren zweiten Tod (21,8).

In der Welt der zweiten Schöpfung "wird es keine Nacht mehr geben, und sie brauchen weder das Licht einer Lampe noch das Licht der Sonne. Denn der Herr, ihr Gott, wird über ihnen leuchten" (22,5). Das Licht, das vom Beginn der ursprünglichen Schöpfungshandlung an als "Potenz ... jenes primitiven Nebelsternes" vorhanden war, Vorbedingung der Entstehung allen Lebens auf der Erde, enthüllt am Ende der Zeit seine Natur: Es ist nicht Teil des geschaffenen Universums, sondern eine Eigenschaft des unveränderlich anwesenden Gottes. Daher dient es auch als Attribut wachsender Intensität bei den Gerechten, die das neuen Jerusalem bevölkern werden. In seinem Kommentar zum letzten Satz setzt Messiaen die Worte "de clarté en clarté" in Anführungszeichen und gibt als Quelle das Buch der Sprichwörter an. Tatsächlich kommt dieser Ausdruck jedoch in diesem biblischen Buch nicht vor. Aloyse Michaely argumentiert überzeugend, dass Messiaen, wie so oft aus dem Gedächtnis paraphrasierend, vermutlich an Vers 4,18 gedacht hat, in dem es heißt: "Doch der Pfad der Gerechten ist wie das Licht am Morgen; es wird immer heller bis zum vollen Tag." Die Helligkeit bzw. das Licht ist also ein Zeichen der Gerechten und ihrer "verklärten Leiber".

In einer musikalischen Darstellung verlangt die neue Schöpfung natürlich die Wiederkehr des Themas, das die ursprüngliche Schöpfung versinnbildlicht. Das essentiell gleiche aber doch ganz andere Licht erklingt nach Messiaens Worten als "unaufhörliches Geläut von glitzernden, schimmernden Akkorden und Rhythmen in immer dichteren rhythmischen Kanons".[19]

Wie zuvor erklingt das Thema auch hier im zweiten Klavier – allerdings in mehr als doppelt so raschem Tempo.[20] Die folgenden Strophen beschränken sich nicht auf eine Wiederholung in aufsteigenden Registern und verdichteter Textur; vielmehr folgt auf eine erste Strophe in *a* eine zweite in *cis* und eine dritte in *f*. Erst mit der neu hinzugefügten vierten Strophe kehrt die Musik zur Ausgangstonart und ihren drei Kreuzvorzeichen zurück.

[19] "Le 1er piano entoure le 2e (registres extrême-grave et extrême-aigu ensemble) d'un incessant carillon d'accords et de rythmes brillants, scintillants, en canons rythmiques de plus en plus serrés [...]." *Visions de l'Amen*, "Note de l'auteur".

[20] Vgl. "I. Amen de la Création": Très lent, mystérieux et solennel (Achtel = 50) mit "VII. Amen de la Consommation": Modéré, joyeux (Achtel = 120).

Die Transposition des Themas auf die drei äquidistanten Stufen des übermäßigen Dreiklangs hat Nebenwirkungen, die besonders jene Menschen zu schätzen wissen, die wie Messiaen mit der neurologischen Unregelmäßigkeit geboren sind, zu jedem musikalischen Ereignis entsprechende Farben zu sehen. Im zweiten Band seiner Gespräche mit Claude Samuel beschreibt der Komponist diese Klang/Farbton-Entsprechungen mit folgenden Worten: "Wenn ich Musik höre, oder selbst wenn ich eine Partitur lese und die Musik nur innerlich höre, sehe ich in meinem Kopf entsprechende Farben, die sich bewegen, durcheinanderwirbeln, sich vermengen." Später fügt er hinzu: "Meine Akkorde sind Farben. Sie bringen intellektuelle Farben hervor, die sich mit ihnen entwickeln." Zur ersten Transposition (oder Grundform) seines Modus 2 sieht er folgendes Bild: "Blau-violette Felsen, übersäht von kleinen Würfeln in Farbtönen von Grau, Kobaltblau und dunklem Preußischblau, mit einigen Glanzlichtern von ins Violette spielendem Purpur, Gold, Rubinrot und mit malvenfarbenen, schwarzen und weißen Sternen. Die vorherrschende Farbe ist blau-violett."[21] Die zweite Transposition des Modus dagegen erscheint seinem inneren Auge in Schattierungen von Gold und Braun, die dritte in unterschiedlichen Nuancen eines hellen Grüns.

Das Schöpfungsthema klingt durchgehend in einer der Transpositionen von Modus 2. Es ist eine Eigenschaft des vom Komponisten so geliebten Modus, dass die Töne jeder Transposition die Bildung von vier Dur- und acht Mollakkorden zulassen.[22] Der Komponist sieht also sein Thema in drei verschiedenen Farbkombinationen schillern, je nachdem, welcher Transposition der jeweilige Akkord angehört. Wäre die gesamte musikalische Phrase in den folgenden Strophen jeweils um eine *kleine* Terz, das Translationsintervall dieses Modus, versetzt worden, so hätte sich an der Abfolge der Farbnuancen nichts geändert. Doch wenn das Transpositionsintervall ein anderes ist als das, auf dem sich die Basisgruppe des Modus ohnehin wiederholt, ist das visuelle Ergebnis jeweils ein ganz verschiedenes. Musikliebhaber, die nicht synästhetisch begabt sind, können sich von dem hier Angedeuteten eine ungefähre Vorstellung machen, wenn sie die folgende Tabelle in der Weise lesen, dass sie mit 2^1 stets Blau-Violett, mit 2^2 Braun-Gold und mit 2^3 Hellgrün verbinden.

[21] Messiaen, *Musique et couleur*, S. 39, 66 und 68. Messiaen gab zu, dass andere Synästheten andere Beziehungen zwischen Farben und Klängen empfinden können (S. 69: "Ich beschränke mich in meinen Worten auf meine eigenen Erfahrungen").

[22] So lassen sich aus den Tönen der ersten Transposition des Modus 2, *c–cis–dis–e–fis–g–a–b* einschließlich ihrer enharmonischen Entsprechungen, die Durdreiklänge auf *c*, *es*, *fis* und *a* sowie die Molldreiklänge auf *c*, *cis*, *dis*, *e*, *fis*, *g*, *a* und *b* bilden.

Tabelle 4: die Farben des Schöpfungsthemas im *Amen de la Consommation*

Takt	
1-8 (*a*)	2^1 - - - - - - - - - - - - - - 2^2 2^3 - - - 2^3 2^2 2^3 2^2 2^3 - - - 2^3 2^2 2^3 2^2 2^1 - - - -
18-25 (*cis*)	2^2 - - - - - - - - - - - - - - 2^3 2^1 - - - 2^1 2^3 2^1 2^3 2^1 - - - 2^1 2^3 2^1 2^3 2^2 - - - -
38-45 (*f*)	2^3 - - - - - - - - - - - - - - 2^1 2^2 - - - 2^2 2^1 2^2 2^1 2^2 - - - 2^2 2^1 2^2 2^1 2^3 - - - -
72-79 (*a*)	2^1 - - - - - - - - - - - - - - 2^2 2^3 - - - 2^3 2^2 2^3 2^2 2^3 - - - 2^3 2^2 2^3 2^2 2^1 - - - -

Die Abfolge der vier Strophen des Schöpfungsthemas schimmert also in einer Weise, die an die Edelsteine erinnert, die in der Vision des Johannes von Patmos die himmlische Stadt schmücken: "Die Stadt war viereckig angelegt [...]. Die Grundsteine der Stadtmauer sind mit edlen Steinen aller Art geschmückt; der erste Grundstein ist ein Jaspis, der zweite ein Saphir, der dritte ein Chalzedon, der vierte ein Smaragd, der fünfte ein Sardonyx, der sechste ein Sardion, der siebte ein Chrysolith, der achte ein Beryll, der neunte ein Topas, der zehnte ein Chrysopras, der elfte ein Hyazinth, der zwölfte ein Amethyst" (Off 21,16-20).

Jeder Strophe im *Amen de la Consommation* folgt eine Passage, in deren Verlauf das thematische Material jeweils unterschiedlich verarbeitet wird. So führt die erste Strophe zu einer Erweiterung, die eng mit der ursprünglichen Form der thematischen Perioden verwandt ist (s. T. 9-17); der zweiten Strophe dagegen folgt eine Transposition dessen, was im *Amen de la Création* die Coda war. Die dritte Strophe zieht gleich zwei Ergänzungen nach sich: Die erste ist eine Transposition der Erweiterung, die der ersten Strophe folgte (vgl. T. 46-54 mit T. 9-17); bei der zweiten handelt es sich um einen harmonisch gewagteren Prozess, der sich zudem melodisch zunehmend vom thematischen Material entfernt (T. 55-70). Der vierten Strophe schließlich, die wieder in der Ausgangstonart, jedoch in beschleunigtem Tempo[23] erklingt, hängt Messiaen nacheinander alle bisher eingeführten sowie eine neue Ergänzung an: Auf die Coda des *Amen de la Création* (T. 79-90) folgen zwei Abschnitte intensiver Erweiterung (T. 91-108 und 109-119) sowie zuletzt ein virtuoses Spiel auf der abschließenden Tonika (T. 120-124).

Das doppelsträngige rhythmische Ostinato des ersten Klaviers unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von dem, das das Thema im *Amen de*

[23] "Un peu plus vif, Viertel = 138".

la Création begleitet hatte. Zunächst ist schon das Material verschieden: Den drei Dreiklängen des oberen Stranges sind hier im unteren Strang drei Tritoni gegenübergestellt. Die vertikale Organisation ist also nicht mehr symmetrisch, und die in der ersten Schöpfung wesentliche Vorstellung, dass alle Geschöpfe nach dem Ebenbild des Schöpfers geschaffen sind, steht hier nicht in gleicher Weise im Vordergrund. Während sich der Dreiklang der rechten Hand wie zuvor in zwei Ganztonschritten abwärts bewegt, steigt der Tritonus der linken Hand in großen Terzen auf – mit dem Erfolg, dass jeder Tritonus zwei der Töne des im ersten Satz entsprechenden Akkordes beibehält. Zudem klingt der zweite Ostinatostrang nicht mehr im Register himmlischer Höhen, sondern sechs Oktaven tiefer als der höhere.

Beispiel 18 Das Grundmaterial des "Glockenspiels der Vollendung"



Eine weitere Änderung betrifft die rhythmische Textur. Das zweisträngige Ostinato ist nicht wie vorher polyrhythmisch konzipiert; vielmehr sind sowohl die Akkorde des hohen als auch die Tritoni des tiefen Stranges der 'rhythmischen Signatur' Messiaens unterworfen. Da diese aus 17 Notenwerten besteht, fällt der Beginn der Wiederholungen allerdings auch hier, wie im *Amen de la Création*, jeweils auf ein anderes Glied der Dreierketten. Schließlich gibt es noch eine interessante Entwicklung innerhalb der kanonartig angelegten rhythmischen Polyphonie. Der Abstand zwischen den 'Einsätzen' der beiden Hände, der in der Begleitung zur ersten Strophe des Themas zwei Viertelwerte beträgt, ist in der zweiten Strophe auf eine Viertel und in der dritten auf eine Achtel reduziert. Im weiteren Verlauf nähern sich die beiden vom ersten Pianisten gespielten Stränge immer mehr einer homorhythmischen Textur, bis sie sich schließlich gegen Ende des Satzes (und des Zyklus) zum Toccata-Stil vereinigen.

Die Interpretation dieser Beobachtungen führt zu faszinierenden Einsichten in Messiaens vermutliche Ausdrucksabsichten. Wenn im *Amen de la Création* der Auftritt zweier verschiedener Ostinati im höchsten Register und der vielfach wiederholte Abstieg ihrer Akkordgruppen die Deutung nahe legt, dass am ersten Tag der Welt noch keinerlei Reziprozität verwirklicht ist,

sondern sich vielmehr alles auf den Akt des Schöpfers konzentriert, so scheint es am Ende der Zeit im neuen Jerusalem, als begegne die immer wieder abwärts reichende Geste Gottes einer Antwort aus den Reihen der in die himmlische Stadt aufgenommenen Gerechten. Die Aufwärtsbewegung dieser Antwort erfolgt zunächst zeitlich versetzt, nähert sich der Abwärtsgeste jedoch immer mehr an, bis sie sich im Augenblick des endzeitlichen Verschmelzens ganz auflöst.

In seinem musikalischen Bild von der Vollendung ersetzt Messiaen die beiden unterschiedlichen rhythmischen Ostinati, die das Thema anlässlich der Schöpfung begleiten, durch einen Kanon seiner 'rhythmischen Signatur'. Wie schon anlässlich der Diskussion der wichtigsten Kompositionselemente erläutert, unterscheidet sich diese rhythmische Phrase von vielen anderen, charakteristischerweise aus mehreren Palindromen zusammengesetzten dadurch, dass ihr abschließendes Segment in eine einzige Richtung weist: mit seinen zunehmenden Notenwerten (1-2-3-4-8) projiziert es die Idee eines Wachstums, das einem jenseits menschlicher Erfahrung angesiedelten Ziel zuzustreben scheint. Darüber hinaus besteht die Phrase aus FÜNF Segmenten, deren SIEBZEHN Notenwerte insgesamt DREIZEHN Viervierteltakte füllen[24]. Durch diese auffällige Kombination dreier Primzahlen will der Komponist zweifellos an die unteilbare Natur der Gottheit erinnern. Die Zahl FÜNF ist zudem im christlichen Kontext das numerologische Symbol für Jesus, indem sie sowohl an seine fünf Wundmale erinnert als auch an die das Akronym "Fisch" bildenden fünf griechischen Buchstaben, die seine Herrschaftstitel beschreiben: ΙΧΘΥΣ, Jesus Christ Gottes Sohn Erlöser.

Messiaen setzt diese rhythmische Phrase mit Vorliebe entweder für Christus in seiner zweifachen Natur als Mensch und Gott ein oder aber für irdische Geschöpfe, die sich aus der Welt der Sterblichkeit in die Sphäre der Ewigkeit zu erheben scheinen. Im zwei Jahre vor den *Visions de l'Amen* komponierten *Quatuor pour la fin du Temps* erklingt dieselbe 'rhythmische Signatur' (ebenfalls als Kanon zweier Akkordreihen) in dem als "kristallene Liturgie" überschriebenen ersten Satz, einem Lobgesang Gottes von Seiten der Natur und vor allem der Vögel. In den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* drückt Messiaen den mysteriösen Blick, den der Sohn als inkarniertes Wort auf den Sohn als Jesuskind in der Krippe wirft, mittels dieses Kanons zweier der 'rhythmischen Signatur' unterworfenen Akkordketten aus. Im *Amen de la Consommation* ahnt man daher, dass der rhythmische Kanon wohl jenen

[24] Interessanterweise ist jede der zusammengesetzten 'Strophen' des Ostinatos im höheren Strang des ersten Satzes, des *Amen de la Création*, ebenfalls 13 Viervierteltakte lang.

Geschöpfen seine komplex läutende Stimme verleiht, die im jüngsten Gericht eines ewigen Lebens für würdig befunden werden.

So wesentlich diese rhythmische Phrase erscheint, nimmt sie doch nur 44 der 124 Takte des Satzes ein.[25] Kurz nachdem die Glockenspiel-Ostinati endgültig aussetzen, hat auch die polyphone Textur ein Ende. Die vierte Strophe des Schöpfungsthemas klingt vollkommen homophon. Und während die Auszüge aus dem vertikal symmetrischen Akkord zu Beginn der Coda noch einmal kurz aufgegriffen werden (T. 91 und 93), entwickelt sich das große Finale auf eine zunehmende Einfachheit des Satzes zu.

Diese Vereinfachung der Textur lenkt die Ohren auf ein letztes Detail, das die beiden Rahmensätze des Zyklus in spirituell wesentlicher Weise unterscheidet. Wie zuvor erläutert, erklingt das *Amen de la Création* als ein ausgedehntes, machtvolles *crescendo*, das in geheimnisvollem Flüstern beginnt und in triumphierender Klangfülle endet. Dieser dynamische Wachstumsprozess wird im *Amen de la Consommation* durch ein vom allerersten Takt an volltöniges ***ff*** ersetzt. Dafür aber erleben Hörer hier einen anderen Prozess, der sich durch den ganzen Satz zieht: eine fortschreitende Vereinfachung der Textur, des Rhythmus und der Harmonie.

Im Hinblick auf die Apokalypse, auf die Messiaen in seinem Begleittext zu diesem Satz anspielt, scheint sich eine Deutung der Analyseergebnisse sehr natürlich nahe zu legen. Im ursprünglichen Schöpfungsakt hat Gott eine unvorstellbare Vielfalt von Wesen geschaffen, die die Erde, die Meere, die Lüfte, den sichtbaren Himmel und den weiten Kosmos bevölkern sollen. Innerhalb kürzester Zeit nehmen die Komplexität und die Intensität des Lebens stark zu. Dagegen werden im Augenblick der Vollendung die vergänglichen Geschöpfe nach Maßgabe ihres Wohlverhaltens geteilt, derart, dass die Ungerechten aus dem Umfeld derer, die in das himmlische Jerusalem einziehen dürfen, ganz verschwinden. Schließlich vereinen sich die Erwählten auch noch mit den Engeln. Entsprechend tönt das große Finale am Ende des Zyklus (T. 91-124) in einer einzigen, einfachen Texturschicht, die ausschließlich aus den Tönen der Grundform des zweiten messiaenschen Modus gebildet ist, also in einer einzigen Farbe leuchtet – der Farbe des allerersten Schöpfungsmoments. Zweifellos hatte Messiaen diese Kongruenz von Anfang und Ende im Sinn, als er den letzten Satz des Zyklus im Vorwort mit "Vollendung, Paradies" ankündigte.

[25] Das doppelsträngige Ostinato pausiert in den Takten 17, 37 und 44-48 und wird nach Takt 51 vollends fallen gelassen.

Das Leiden des Gottessohnes und der Jubel himmlischer Kreaturen

Außer in den Rahmensätzen spielen das Schöpfungsthema und die Glockenspiel-Ostinati in zwei weiteren "Visionen des Amen" eine wichtige Rolle: im dritten und fünften Satz, dem *Amen de l'agonie de Jésus* und dem *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux*. Der eine porträtiert das einzigartige Wesen, das als ewiges Wort einer außerhalb der Zeit angesiedelten Wirklichkeit angehört, aber irdisch determinierter Mensch geworden ist und als solcher unsägliche Schmerzen an Körper, Seele und Geist erleidet. Der andere zelebriert den Gesang verschiedener Zwischenwesen, die weder göttlicher Natur noch der Sünde unterworfen sind, ihre ganze Existenz (so sieht es Messiaen) dem Gotteslob verschrieben haben und in einer Sphäre über der der restlichen Geschöpfe schweben. In der Gegenüberstellung der beiden Sätze soll gezeigt werden, dass Messiaens Musik die Todesqualen Jesu als eine zweite Schöpfung der Menschheit interpretiert und den Lobgesang der Wesen, die die Himmelshöhen bevölkern, als eine Präfiguration der am Ende der Zeit zu erwartenden Vollendung.

Der für die Vergebung menschlicher Sünden sterbende Gottessohn schenkt der Menschheit ein neues Gesetz (das der Nächstenliebe), eine neue Beziehung zu Gott (die der Gotteskindschaft) und damit einen ganz neuen Beginn (in dem nicht nur die Beschmutzung der Vergangenheit getilgt, sondern zudem allen Bußfertigen die Vergebung zukünftiger Fehler in Aussicht gestellt wird). Das *Amen* der Engel, der Heiligen und des Vogelgesangs vereinigt Wesen, die nicht nur den Lebensraum in der oft metaphorisch beschworenen "Höhe" teilen, sondern zudem – und das ist entscheidender im Zusammenhang mit einer präfigurierten Vollendung – drei Varianten des Seins vertreten, an denen Gott sein Wohlgefallen hat: die Vögel als besonders anrührende Vertreter des nichtmenschlichen Reiches, die Heiligen als herausragende Vertreter der Menschheit und die Engel als vorbildliche Geisteswesen. Sie alle haben die Grenzen eines durch Instinkte, Selbstsucht oder Arroganz beschränkten Lebens überwunden. Wie es scheint, möchte Messiaen seine Hörer überzeugen, dass diese drei Gruppen von Geschöpfen schon lange vor dem Tag des jüngsten Gerichtes den Zustand der "Gerechten und Erwählten" erreichen, die später in die himmlische Stadt werden einziehen dürfen.

Die Neuschöpfung der menschlichen Herzen und die frühe Vollendung einiger Erwählter nehmen symmetrische Positionen nach dem Beginn und vor dem Ende der Heilsgeschichte ein. Analog dazu erklingen die beiden diesen Inhalten gewidmeten Stücke an symmetrischen Stellen des Zyklus (**I** – II – **III** – IV – **V** – VI – **VII**) und stellen das thematische Material an strukturell symmetrischen Punkten vor (gegen Ende des dritten und kurz nach Beginn des fünften Satzes). Bei näherer Betrachtung gibt es sogar eine dritte Entsprechung: Die dem äußeren Anschein nach recht unterschiedlichen musikalischen Baupläne der beiden Stücke können als Varianten eines beiden gemeinsamen Schemas erkannt werden.

Die Neuschöpfung der menschlichen Herzen

Bei seinem Aufenthalt im Ölberg nach dem Abendmahl erlebt Jesus eine Qual, die auf spiritueller Ebene den physischen Schmerzen gleichkommt, die er am folgenden Tag auf Golgota erleiden wird. Gott macht ihn verantwortlich für die Sünden der Welt und verflucht ihn sogar dafür. Angesichts dieses harten Urteils seitens dessen, den er seinen Vater nennt, stößt der Mensch Jesus einen Schrei aus.

Die Haltung des Vaters, die die wahre Ursache alles dessen ist, was dem Sohn geschehen wird, drückt sich in den ersten zwölf Takten des dritten Satzes aus. Es erscheint daher sinnig, dass dieses Segment die Form des gesamten Satzes vorausnimmt: Das *Amen de l'agonie de Jésus* besteht aus zwei zweiteiligen Strophen mit abschließender Coda, der Abschnitt der 'Verwünschung des Vaters' aus zwei einander entsprechenden zweisträngigen Phrasen mit kurzer homophoner Ergänzung.

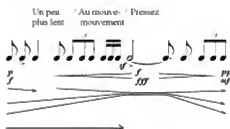
Im ganzen Stück spielt Messiaen betont mit den symbolischen Zahlen des Vaters und des Sohnes, der DREI und der FÜNF. Die FÜNF (2 x 2 + 1) Komponenten des Satzes einerseits und des ersten Segments andererseits wurden soeben aufgezählt; die Anzahl der Aspekte dieser Agonie ebenso wie auch die der göttlichen Haltung während seiner Verwünschung entsprechen der Anzahl der Wundmale des Gekreuzigten. Gleichzeitig basiert jede Stimme innerhalb der beiden Phrasen der 'Verwünschung' auf einer Abfolge von DREI verschiedenen Intervallen;[26] außerdem enthält der Abschnitt DREI

[26] Das erste Klavier spielt in T. 1-7 drei Intervalle, das zweite Klavier gleichzeitig ebenfalls drei, ähnliches gilt für T. 8-11. Beide Klavierparts vereinen sich schließlich – rhythmisch schon während der drei letzten Anschläge in T. 11, harmonisch erst in T. 12.

Aufgänge von zunehmender Länge[27] mit DREI immer mächtigeren crescendi (*f–ff*, *mf* /*p–ff* und *pp–ff*).

Das an die Darstellung der göttlichen Haltung anschließende zweite Segment des ersten Abschnitts ist kurz (T. 13-16). Messiaen beschreibt den Aufbau als "Auftakt, Betonung, Abschlussglied" und die spirituelle Aussage als einen Verzweiflungsschrei. Beschleunigung und dynamische Intensivierung zeigen eine einzige Geste. Der Höhepunkt des Schreies ist das Moment größter Dichte: die zweifache konkave Kurve chromatischen Fortschreitens im ersten Klavier vermischt sich mit den über 2 und 3½ Oktaven reichenden konvexen Kurven des zweiten Klaviers.

BEISPIEL 19 Jesu Verzweiflungsschrei angesichts der Verwünschung Gottes



Der zweite Abschnitt der Strophe, zweimal so lang wie der erste, enthält die in zwei Segmente zerfallende Klage Jesu – oder, um Charakterisierungen zu verwenden, die eine Unterscheidung und spätere Bezugnahme erleichtern: das letzte Bittgebet Jesu, dass ihm die äußerste Qual erspart bleiben möge, und seine leidenschaftlichen Tränen, als er erkennt, dass er in seiner Verzweiflung ganz allein ist. Den drei synoptischen Evangelistenberichten zufolge zog er sich an diesem Abend mehrfach von seinen Jüngern zurück, um zu beten, bat sie aber, in dieser schweren Stunde mit ihm zu wachen. Doch sie versagten ihm diese innere Unterstützung. Während Gott seinen Plan durchführt und nicht will, "dass dieser Kelch vorübergehe", fallen die Jünger in Schlaf, statt ihren Meister in Gedanken zu begleiten.

Auch in der Klage, die das Herzstück des Satzes darstellt, unterwirft Messiaen sein thematisches Material dem Spiel mit der Zahlensymbolik. Im Verlauf des Bittgebetes (T. 17-28) spielt das zweite Klavier FÜNF Varianten (von denen nur die ersten DREI vollständig sind) einer Verbindung aus DREI Akkorden nach dem Muster dessen, was Messiaen seinen "Kirchenfenstereffekt" nennt; gleichzeitig zitiert die Oberstimme sein "Boris-Motiv".

[27] Vgl. T. 3-5, sechs Anschlage; T. 6-8, elf Anschläge; T. 10-12, sechzehn Anschläge.

BEISPIEL 20: Jesu Bittgebet



Diese Version des "Boris-Motivs" einschließlich der ihm unterliegenden "Kirchenfenstereffekt"-Akkorde stellt ein (oktaviertes und rhythmisch modifiziertes) Zitat des zentralen Motivs dar, das Messiaen acht Jahre zuvor für den Satz *La Vierge et l'Enfant* des Orgelwerkes *La Nativité du Seigneur* entworfen hatte. Alle vier Stimmen entstammen dem Modus 2^1, der Lieblingsfarbe des Komponisten.[28]

Die fünf Varianten des "Boris-Motivs" folgen einander in Transpositionen absteigender kleiner Terzen (*b–g–e–des–b*) und beschränken sich damit auf die Positionen, bei denen Tonmaterial und "Farbe" des Modus identisch bleiben. Die rhythmischen Varianten sind entfernt mit dem Schöpfungsthema verwandt;[29] sie können als typisch messiaensche Weiterverarbeitungen einer Diminution von dessen Choralrhythmus gelesen werden:

BEISPIEL 21 die Rhythmen der Schöpfung und des Bittgebets Jesu



Diesem Spiel mit dem "Jungfrau-und-Kind"-Zitat im abgewandelten Schöpfungsrhythmus über Akkordverbindungen mit "Kirchenfenstereffekt" stellt das erste Klavier eine DREIstimmige Textur gegenüber, in der eine Phrase aus FÜNF Palindromen DREImal wiederholt wird:

[28] Messiaen zitiert und erklärt dieses Thema in *Technik meiner musikalischen Sprache*, Band II, Bsp. 77 sowie Band I, Kap. VIII.

[29] Anlässlich einer Diskussion ähnlicher Fälle in *Technik meiner musikalischen Sprache* (Band I, Kap. III und Band II, Bsp. 7-19) spricht Messiaen von "Wegnahme der Hälfte eines Wertes", "Teilung eines Wertes" und "Hinzufügung des Punktes"

Beispiel 22: die fünf Palindrome der dreifach wiederholten Phrase



Das Weinen des verlassenen Menschensohnes, das zweite Segment des zweiten Abschnitts (T. 29-43), wird vom zweiten Klavier allein vorgetragen; es setzt das Spiel mit den Zahlensymbolen in anderer Weise fort. Das Grundelement ist hier ein aus DREI verschiedenen Noten gebildetes chromatisches Motiv, das in den Mittelstimmen von einem DREIfachen Seufzer in gegenläufigen Vorhalten und in der Unterstimme von einem ebenfalls chromatischen DREItönigen Abstieg begleitet wird.

Beispiel 23: Jesu Schluchzen



chromatische Schritte:

es–d–des

des – c
a – b
ges–f–e

Das Schluchzmotiv wird ergänzt durch seine transponierte Wiederholung einen Halbton tiefer (dieses ist die FÜNFte Manifestation der Chromatik innerhalb dieser Komponente). Danach wird das verdoppelte Motiv mit bereits vertrauten rhythmischen Modifikationen mehrfach wiederholt. Wie in der musikalischen Darstellung des Bittgebets gibt es auch hier FÜNF Versionen der Komponente, von denen nur die ersten DREI vollständig sind; die vierte klingt verkürzt, wogegen die fünfte durch interne Wiederholungen verlängert wird.

Damit endet die erste Strophe des Satzes. Die Ereignisfolge, die Messiaens Begleittext in Worten von großer emotionaler Intensität beschreibt – die Verwünschung des Vaters gefolgt vom Verzweiflungsschrei, Bittgebet und Weinen des gequälten Sohnes – lässt sich in der Musik direkt festmachen. Doch vermittelt die Komposition in ihren Einzelaspekten über diesen programmatischen Inhalt hinaus noch weitere theologisch relevante Einsichten.

Der Verzweiflungsschrei, mit dem der Sohn reagiert, als Gott ihn für die Sünden der Welt verantwortlich macht, ist entworfen als eine Art gewaltige

Implosion. Die Kontraktion aller Stimmen in das hohe Register und der plötzliche längere Stillstand nach einer machtvollen Beschleunigung (vgl. Bsp. 19 oben) zeigen an, dass es sich weniger um einen Schrei des Mundes als um einen Schrei des Herzens handelt.

Im Bittgebet ist besonders faszinierend, dass Messiaen das als Zitat integrierte melodische und harmonische Material mit dem Rhythmus der Schöpfung kombiniert. Die betonte Anspielung auf das Eröffnungsstück des Orgelzyklus, der die Geburt des Herrn zum Thema hat, beschwört die Zärtlichkeit zwischen Mutter und Kind. Das Kind ist ganz und gar Mensch, neu geboren und äußerst verwundbar; die Jungfrau, voller Liebe, Dankbarkeit und Ehrfurcht, verbürgt sich dafür, es zu beschützen. Die Szene im *Amen de l'agonie de Jésus* erscheint der lieblichen bethlehemitischen Konstellation zugleich ähnlich und genau entgegengesetzt, besonders, wenn man sie im Zusammenhang mit den Zeilen Marmions betrachtet, auf die Messiaen sich in seinem Begleittext bezieht ("Le Père céleste a voulu [...] le briser dans la souffrance : Il a voulu le broyer dans la faiblesse"). Als er im Garten am Ölberg betet, ist Jesus erneut äußerst verwundbar. Doch im Gegensatz zu seiner menschlichen Mutter sieht es sein himmlischer Vater nicht als seine vordinglichste Aufgabe an, ihm Schmerzen zu ersparen – im Gegenteil: Gottvater scheint diese Schmerzen seines Sohnes für unvermeidlich zu halten und lässt sich auch durch väterliche Liebe nicht davon abbringen, seinen Heilsplan zu erfüllen.

Mittels seiner indirekten Anspielungen auf das Schöpfungsthema und auf die rhythmischen Palindrome der Ostinati lenkt Messiaen die Aufmerksamkeit darauf, dass die Qual des Sohnes ein Schöpfungsakt von zeitloser Dimension ist. Der Tod Jesu für die Erlösung der Menschheit bedeutet in den Augen des Komponisten das Angebot eines neuen Beginns, insofern die Beziehung zwischen dem Schöpfer und seinen Geschöpfen von nun an durch die Liebe des Gottessohnes vermittelt wird.

In der Antistrophe (T. 44-95) sind die beiden Segmente des ersten Abschnitts – die Verwünschung des Vaters und der Verzweiflungsschrei des Sohnes – nur unwesentlich durch interne Erweiterungen verändert. Einschneidender sind die Abwandlungen in den Passagen, die für das Bittgebet und das einsame Weinen stehen. Das "Boris-Motiv" und die dieses begleitenden Akkorde kehren unverändert wieder; dasselbe gilt für die dreifache Palindromphrase, deren drei Stimmen nun von der rechten Hand des ersten Pianisten allein übernommen werden. Dadurch setzt Messiaen die linke Hand des ersten Pianisten frei, die nun nach kurzer Verzögerung mit einem rhythmischen Ostinato im tiefsten Register einsetzt. Die wiederholte Gruppe

besteht aus drei Anschlägen, deren Basstöne den A-Dur-Akkord bilden – auch dies wieder eine Anspielung auf die Rahmensätze des Zyklus.[30] Der Rhythmus dieses Bassostinatos gleicht Messiaens 'rhythmischer Signatur': Palindrome aus je DREI Werten werden ergänzt durch ein FÜNFtes Glied in FÜNF wachsenden Notenwerten. Dieses Ostinato, das anlässlich des Weinens Jesu auf den zweiten Pianisten übergeht, scheint FÜNFmal erklingen zu sollen, als wolle Messiaen noch ein letztes Mal auf die fünf Wundmale des Gekreuzigten hinweisen. Doch die letzte Phrase verliert ihren Rhythmus in einem *crescendo e rallentando molto*, das vor einer Generalpause abrupt im ***fff*** abbricht.

Die Coda[31] (T. 96-103) fügt diesem Satz bisher noch nicht gehörtes Material hinzu, das aber in demselben spirituellen Kontext steht. Messiaen beschreibt den Rahmen der Coda als "eine große, nur von einigen Pulsschlägen unterbrochene Stille" und bekennt, dass er in diesen Pulsschlägen die Blutstropfen Jesu zu hören meine. Am Beginn der Coda besteht diese Komponente aus DREI Anschlägen: Gottes Wille soll geschehen. Am Schluss folgt demselben dreifachen *c* ein plötzlicher, lauter Aufschrei in Form eines zwölftönigen Akkordes – wobei die Zahl zwölf hier sicherlich symbolisch steht für das, was im biblischen Kontext als "vollbracht" gilt. Ein letztes tiefes *c*, kurz und trocken, bringt die Anzahl der Schlusskomponenten wieder auf FÜNF und kehrt damit von Gott (und dem Sohn als Teil der Trinität) zu dem Menschensohn und dessen Todesqual zurück, denen das Stück gewidmet ist.

Im Innern dieser musikalischen Rahmenhandlung antwortet das erste Klavier mit zwei Unisono-Passagen, die der Komponist als "*pp*, schmerzlich, wie eine Klage" kommentiert. Ihnen vorangehend erklingt das Element, das die oben vorgeschlagene Deutung der musikalischen Semantik bestätigt: ein nach *c* transponiertes Zitat der beiden ersten Perioden des Schöpfungsthemas.[32] Im Zentrum der Szene, die mit dem "Blutschweiß" Jesu konkreter

[30] Die "in hellem ***p***" zu spielenden ersten beiden der drei Anschläge sind Dreiklänge; ihr Aufbau – ein Tritonus unter einer reinen Quinte – zeigt eine Umkehrung der zwei ersten Akkorde der rechten Hand. Die dritte Komponente der Ostinatofigur ist ein Einzelton, ein mit ***poco sf*** akzentuiertes *a* in sehr tiefer Lage.

[31] Oder die Epode, für diejenigen, die in der Form dieses Satzes die Struktur der griechischen Chor-Ode (Strophe – Antistrophe – Epode) erkennen.

[32] Jeder Periode fehlt hier der Anfangsakkord; doch da dieser (in seiner Wiederholung als vierter Akkord) bald nachgeholt wird, haben auch Hörer keinerlei Schwierigkeiten, das Schöpfungsthema-Zitat sofort zu erkennen.

als in den Strophen die physischen Leiden Jesu anspricht, ist Gott dennoch gegenwärtig: die Perioden werden von DREI Händen gemeinsam vorgetragen, so dass jeder Akkord als Zwölfklang gehört wird. Nicht nur Jesus, sondern auch der Schöpfergott hat in diesem schmerzerfüllten Augenblick eine Tat "vollbracht".

Die kennzeichnenden Eigenschaften des Schöpfungsthemas, seine Melodielinie und Harmoniefolge, manifestieren sich in diesem Satz also erst in der Coda. Sehr langsam und sehr leise sanktionieren sie die zweite Schöpfung der Menschen, ihre Wiedergeburt als Wesen, die dank Jesu Opfertod geistig gesunden sollen.

Das Paradies in der Höhe, vor dem Ende der Zeit

Der fünfte Satz ist mit drei Kreuzvorzeichen notiert und erinnert damit an die Rahmensätze. Die Beziehung wird in der Mitte des ersten Abschnitts noch verstärkt: Hier erklingt eine Verarbeitungsform des Schöpfungsthemas, die zudem in einer bald darauf ertönenden Variante, der Wiederholung der Melodielinie im Bass, vom "Glockenspiel" eines dreifachen rhythmischen Ostinatos umgeben wird.

Der Struktur nach ist das *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* in frappierender Weise mit seinem symmetrischen Gegenstück, dem *Amen de l'agonie de Jésus*, verwandt. Wie in der obigen Analyse gezeigt, besteht der dritte Satz aus einer Strophe aus zwei Abschnitten mit je zwei Komponenten, gefolgt von einer ebenso gebauten Antistrophe und einer Epode aus kontrastierendem Material. Im fünften Satz lässt sich bei leicht unorthodoxer Erweiterung der Formbegriffe ebenfalls eine Art 'Strophe' ausmachen, die aus zwei Abschnitten mit insgesamt vier Komponenten gebildet ist. Auch hier folgt eine Antistrophe, deren zweiter Abschnitt allerdings sehr verkürzt ist. Wie als Ausgleich für diese Verkürzung erklingt das kontrastierende Material nicht nur ein einziges Mal in der Epode, sondern erschüttert die Zuhörer am Ende jeder der beiden Strophen.[33]

Der Satz beginnt mit dem, was Messiaen im Vorwort als den Gesang der Engel und der Heiligen bezeichnet und als "schmucklos, sehr rein" beschreibt.

[33] Eine konventionelle Analyse würde wohl von drei Teilen (A–B–A) mit anschließender Coda sprechen und erwähnen, dass diese Coda eine Zusammenziehung des B-Teiles ist. Doch lenkt ein solches Grundschema die Aufmerksamkeit gerade hier allzu leicht auf die weniger wesentlichen Züge der Musik, wobei gleichzeitig entscheidende Details vernachlässigt werden.

In sehr mäßigem Tempo erhebt sich eine Melodie in dreifachem Unisono,[34] klangvoll doch emotional zurückhaltend wie ein gregorianischer Lobgesang. Der Rhythmus ist vollkommen frei; die Takte, in die er sich fügt, wechseln die Anzahl der Schläge noch häufiger als im ersten Abschnitt des *Amen de l'agonie de Jésus*. Das tonale Material, hier die mixolydische Skala auf *e*, verweist auf das Amen der Schöpfung, wo dieselbe Kirchentonart auf *a* die Grundtöne der sieben Akkorde bestimmt. Der Modus erklingt zunächst in seiner reinen Form (T. 1-8), wird aber in den darauf folgenden Takten 9-11 leicht erweitert. Für die Dauer dieser drei Takte mit ihrem Ausbruch (*f crescendo ff diminuendo e rallentando molto*) verstärkt Messiaen die Textur und zeichnet eine großräumige Welle in siebenstimmigem Unisono.

Das zweite Segment (T. 12-23) ist homophon. Seine ersten sieben Takte bringen eine freie Verarbeitung des Schöpfungsthemas im ursprünglichen vierstimmigen Satz bei "ausdrucksvoller und zarter" Klangqualität. Alle Töne entstammen der Grundform des Modus 2.

Beispiel 24 Engel, Heilige und Vögel singen das Schöpfungsthema

I: T. 1-4 etc.

V: T. 12-15 etc.

In den fünf Folgetakten intensiviert Messiaen die Textur erneut, wobei er in seinen Akkorden abwechselnd die Grundform des Modus 2 und die dominantisch wirkende zweite Transposition einsetzt. Außerdem stellt er ein kurzes rhythmisches Palindrom vor, 2–2–3–5–3–2–2, dass in indirekter Weise schon ankündigt, was erst später evident werden wird.[35] In Messiaens Musik bildet diese nicht-umkehrbare Notenwertreihe, wie man sich erinnern

[34] Die Melodielinie erinnert an ein früheres Werk Messiaens, *Les Corps glorieux* (1939), insbesondere an dessen dritten Satz, "L'Ange aux parfums"

[35] Dieser Rhythmus beschränkt sich auf die Takte 19-21, während sich das tonale Material jenseits der Achsensymmetrie in T. 22-23 fortsetzt. Die Fortspinnung dient als zentrale Zäsur innerhalb der nach dem Schema a – b – b_{var} – a angelegten Bauplans dieses ersten Abschnittes: konsequenterweise werden die beiden Takte denn auch am Schluss der variierten Wiederholung (T. 24-33) nicht wieder aufgenommen, ebenso wie am Ende der Reprise dieses Segments (T. 34-44) die Erweiterung des ersten Segments (T 9-11) fehlt

wird, häufig die letzte Komponente einer aus Palindromen zusammengesetzten rhythmischen Phrase mit den Gruppen 3 – 5 – 8 – 5 – 3, 4 – 3 – 7 – 3 – 4, 2 – 2 – 3 – 5 – 3 – 2 – 2 (vgl. Bsp. 7 oben).

Gerade diese rhythmische Phrase erklingt nun als Begleitung zur oben erläuterten Schöpfungsthema-Variante. Während die linke Hand des zweiten Pianisten die Melodielinie einstimmig aufgreift, stellen die drei übrigen Hände ihr ein dreifaches Glockenspiel aus vielfach wiederholten, vorschlagverzierten Akkorden bzw. Intervallen gegenüber:

Beispiel 25: der Gesang der Engel, Heiligen und Vögel mündet in das Glockenspiel der Zeitlosigkeit

T. 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33

3-5-8 - 5-3, 4-3-7-3-4 2-2-3-5-3-2-2
3-5-8 - 5-3, 4-3-7-3-4 2-2-3-5-3-2-2
3-5-8 - 5-3, 4-3-7-3-4 2-2-3-5-3-2-2

Es folgt eine Reprise des gregorianischen Gesangs, dessen Hauptsegment jetzt in achtstimmigem Unisono erklingt.

Der Abschnitt endet mit einer kurzen Überleitung. Einem *diminuendo* wiederholter Oktaven im zweiten Klavier stellt der erste Pianist ein *crescendo* gegenüber; beides wird durch eine Generalpause abgebrochen. Das Material dieses *crescendo* ist wiederum symbolisch: Messiaen zitiert hier (in Transposition und anschließender Oktavierung) den vertikal-symmetrischen Akkord aus dem "Glockenspiel der Schöpfung" mit seinem ganztönigen Abstieg. Da dieses Zitat nur die Töne aufgreift, nicht aber die palindromische Struktur des Rhythmus oder die kanonische Textur, wirkt die symbolische Bedeutung des Akkordes selbst umso deutlicher. Es scheint, als wolle der Komponist vermitteln, dass die Engel und die Heiligen, deren Gesang dieses Glied ja beschließt, in vorbildlicher Weise verwirklichen, was es heißt, nach dem Ebenbild Gottes geschaffen zu sein.

Das zweite Segment der ersten Strophe verfolgt im Part des zweiten Klaviers einen schlichten Bauplan mit vielen Wiederholungen.[36] Derweil widmet

[36]

	Segment c	Wiederholung	Erweiterung ‖:50-51:‖	Segment d	Codetta
T.	45-51	52-58	59-62	63-71	
	72-78	79-85	86-89	90-98	
	99-105	106-112			
	113-119	120-126	127-130	131-146 (var)	
					147-148

der erste Pianist sich den im Titel des Satzes erwähnten Vögeln. Diese Vogelrufimitationen sind in der Anlage ganz frei, doch stellen auch sie im Verlauf der 104 Takte des Segments nur eine begrenzte Anzahl unterschiedlicher Figuren vor. Messiaen betont in seinem Vorwort, dass es sich dabei um "den tatsächlichen Gesang von Nachtigallen, Amseln, Buchfinken, Grasmücken und um ihr ausgelassenes und lächelndes Durcheinander" handelt. Mit Hilfe der Vögel drückt Messiaen seine Freude und sein Gotteslob mit viel Begeisterung und ohne jeden Rückgriff auf Symbole aus.

Die anschließende Codetta ist hermeneutisch umso reicher. Die beiden Pianisten vereinigen sich in einer *ff*-Attacke auf dem unbetonten zweiten Achtel des T. 147. Der Ton, den sie in vierfachem Unisono spielen, *as*, klingt in einem durch drei Kreuzvorzeichen bestimmten modalen Stück ebenso überraschend, wie es das *c* in der Coda des dritten Satzes war; die kreuzweisen Glissandi auf den weißen Tasten, die vier Oktaven durcheilen, um denselben Unisonoton in vertauschten Rollen zum zweiten Mal zu erreichen, unterbrechen das selige Bild der die himmlischen Höhen bevölkernden und mit ihrem Gesang erfüllenden Geschöpfe auf ähnlich brutale Weise wie die "Blutstropfen" der physischen Verletzung das zunächst der spirituellen Qual gewidmete Stück. Und der Ausbruch, mit dem die Codetta des *Amen des anges, des saints, des chants d'oiseaux* schließt – ein elftöniges, synkopiertes Akkordpaar im *fff* – erinnert an den ebenfalls elftönigen Aufschrei am Schluss des *Amen de l'agonie de Jésus*.

In der Antistrophe ist der gregorianische Lobgesang mit Arpeggien umwoben. Seinen Hauptabschnitt beendet wiederum der dreifache Abstieg des vertikal-symmetrischen Akkordes der 'Schöpfung als Abbild Gottes', der sich hier allerdings in doppelt so schnellen Notenwerten bewegt. Die Variante des Schöpfungsthemas wird zunächst vom dreisträngigen rhythmischen Ostinato in verkleinerten Notenwerten,[37] sodann von einem doppelsträngigen Ostinato im Bassregister und leisen Arpeggiowellen in der Höhe begleitet. Diese Wellen, die halbtonweise ab- und wieder ansteigen, verwenden erneut den vertikal-symmetrischen Akkord der 'Schöpfung als Abbild Gottes'. Im zweiten Abschnitt der Antistrophe bricht der freudige Vogelgesang diesmal schon nach vier Takten ab – das Segment c erklingt nicht ein einziges Mal vollständig – und konfrontiert die Hörer stattdessen mit der brüsken Wiederkehr der Codetta.

[37] Vgl. T. 160-166; die drei Stränge des Orgelpunktes, deren jeder die rhythmischen Palindrome 3 – 5 – 8 – 5 – 3 und 4 – 3 – 7 – 3 – 4 ausführt, folgen einander im Sechzehntelabstand.

Beim Versuch, die geistige Botschaft zu entschlüsseln, die Messiaen mit diesem Stück zu vermitteln trachtet – bei der Frage, wie er die Haltung der Engel, Heiligen und Singvögel gegenüber Gott sieht –, gilt es also, drei thematische Komponenten und drei nicht-thematische Ereignisse zu deuten. Im Partitur-Vorwort beschreibt der Komponist das Amen der drei Gruppen mit Worten, die es erlauben, jede Spezies einer musikalischen Komponente zuzuordnen. Der "Gesang der Reinheit der Heiligen" scheint recht direkt zum ersten Segment zu passen, und die "ungestüme Vokalise der Vögel" bezieht sich bestimmt auf das brillante Gezwitscher im zweiten Abschnitt. Auf den ersten Blick weniger offensichtlich ist die Beziehung zwischen den "sich vor dem Thron Gottes niederwerfenden Engeln" und den Schockwirkungen der zweifachen Codetta.

Indem Messiaen den Thron erwähnt, scheint er die Engel als die in der Apokalypse des Johannes beschriebenen Diener am himmlischen Hof zu identifizieren. Nun rechtfertigt deren demütige Unterwerfung unter den Herrscher des Himmels aber wohl kaum die Intensität der Unisono-Anschläge, die Wucht der gekreuzten Glissandi und den großen Schrei am Schluss. Doch kennt dasselbe biblische Buch ja noch andere Engel, allen voran die sieben schrecklichen Posaunenengel, die zur Bestrafung der Ungerechten der Erde blasen und mit ihren Klängen ein Drittel der irdischen Natur zerstören, die sieben Engel, die die Schalen des göttlichen Zornes ausgießen, sowie verschiedene individuelle Engel von beeindruckender Autorität.

In Kontext der Weihnachtsgeschichte zeigt Messiaen sich beunruhigt anlässlich der Überraschung, die die majestätischen Engel erleben, als sie merken, dass Gott sich durch seinen Sohn nicht mit ihnen zu vereinigen gedenkt, sondern mit dem Menschengeschlecht.[38] Beim Hören der Codetta der fünften "Vision des Amen" ist es daher hilfreich, die lieblich-harmlosen Engelchen der Devotionalienkultur zu vergessen und sich stattdessen die mit ihren unabhängigen Gedanken und Ambitionen "schrecklichen" Engel vor Augen zu halten, die Rilke in seinen *Duineser Elegien* beschwört.

Die drei thematischen Komponenten können gelesen werden als Symbole für das, was allen drei Gruppen gemeinsam ist. Generell klingt die Musik in

[38] In der Tat charakterisiert Messiaen den Typ Engel, an den er hier denkt, indem er im Hauptrhythmus des zweiten Klaviers (2 - 2 - 1 - 2) den Rhythmus vorausnimmt, den er in den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* mit den Engeln verbindet. Unter dem Anfang des durch diesen Rhythmus bestimmten Abschnitts, die Takte 134-156 des *Regard des Anges*, bemerkt Messiaen, dass "die Verwunderung der Engel wächst". Im Vorwort zum Weihnachtszyklus fügt er die Erklärung hinzu: "denn nicht mit ihnen, sondern mit dem Menschengeschlecht hat Gott sich vereint"

diesem Stück wesentlich weniger feierlich und majestätisch als in den Rahmenstücken des Zyklus. In der Variante des Schöpfungsthemas ist das Tempo stark beschleunigt und der Rhythmus viel abwechslungsreicher als in der Urform.[39] Gleichzeitig ist die Harmonie hier in einer einzigen "Farbe" gehalten: Anstelle der sieben Akkorde mit ihren insgesamt elf Halbtönen, die die thematische Phrase in den Rahmensätzen durchläuft, beschränkt sich das gesamte Thema hier auf die acht Töne der Grundform des Modus 2. Dadurch entsteht ein Eindruck von Anmut und Zärtlichkeit. Wenn die Engel, die Heiligen und die Singvögel ein "Amen" verlauten lassen, so gilt ihr Wunsch zweifellos dem Eintritt einer Zeit, in der Gott von allen Seiten Lob entgegenschallen wird und die Geschöpfe sich voller Dankbarkeit der ihnen unverdient geschenkten Schönheit erfreuen.

Die als Symbole der Zeitlosigkeit eingesetzten rhythmischen Ostinati und der an die Schöpfung des Menschen nach dem Abbild Gottes gemahnende vertikal-symmetrische Akkord treten in diesem Stück zunächst unabhängig voneinander auf, um sich erst ganz am Schluss zu verbinden. Messiaen scheint hier ein Zwischenreich zwischen Zeitlichkeit und Ewigkeit, Sünde und sündloser Seligkeit aufzeigen zu wollen, dessen Bewohner sich bereits zu Lebzeiten ihrem spirituellen Ziel angenähert haben:

> Denn die ganze Schöpfung wartet sehnsüchtig auf das Offenbarwerden der Söhne Gottes. Die Schöpfung ist der Vergänglichkeit unterworfen, nicht aus eigenem Willen, sondern durch den, der sie unterworfen hat; aber zugleich gab er ihr Hoffnung. Auch die Schöpfung soll von der Sklaverei und Verlorenheit befreit werden zur Freiheit und Herrlichkeit der Kinder Gottes. (Rom 8,19-21)

Es hat den Anschein, als habe Messiaen seine drei Gruppen den Schöpfer lobpreisender Kreaturen zusammengestellt, um zu zeigen, dass Paulus' im Römerbrief geäußerte Hoffnung bereits im Begriff ist, Wirklichkeit zu werden. Wie schon zu Beginn des Kapitels angedeutet, vereinigt der Komponist in diesem Stück drei Gott wohlgefällige Prototypen: die Engel als Vertreter der Geistwesen, die Gott treu geblieben sind (und sich damit von den gefallenen Artgenossen unterscheiden); die Heiligen, die als Menschen zwar eine Zwitterstellung zwischen den Bereichen des Geistigen und des Körperlichen

[39] Während die Grundgestalt, die sich durch Gleichmäßigkeit der Bewegung und betonte Langsamkeit auszeichnet, in Viertelnoten fortschreitet, deren Metronomwert mit 25 angegeben ist, erklingt dieselbe Melodielinie in der Variante der in den himmlischen Höhen singenden Geschöpfe in Achteln = 66 und lässt zudem sowohl punktierte Noten als auch Synkopen zu.

einnehmen, die aber durch ihr ausgezeichnetes Leben im Dienste Gottes über ihre gegebene irdische Beschränktheit hinausgewachsen sind; und schließlich die Singvögel, die als Vertreter der belebten Natur im Materiellen verhaftet scheinen, sich jedoch durch eigene Kraft dem Himmel entgegen heben – physisch dank ihrer Flügel und symbolisch durch ihren Gesang, den der Komponist als unablässiges Gotteslob interpretiert.

Erfüllt von Freude und Dankbarkeit gegen Gott haben sich diese drei Gruppen von Geschöpfen aus eigenem Bedürfnis und in eigener Leistung dem ewigen Heil angenähert.

Gesetz und Maß in der göttlichen Schöpfung

Die Choreografie der Sterne und der Sturz der verdammten Seelen

Zwei der Stücke in Messiaens *Visions de l'Amen* spielen auf Kreaturen an, die man mit der verheißenden, vertrauensvollen, auf dem *Amen* fußenden Beziehung zwischen Gott und seinen Geschöpfen nicht unbedingt in Verbindung bringen würde: die Himmelskörper im *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* und die Verdammten im *Amen du Jugement*. Es handelt sich dabei um den zweiten und den zweitletzten Satz, also wieder um symmetrisch platzierte Stücke.

Die beiden Visionen entsprechen einander in spiritueller, emotionaler und musikalischer Hinsicht. Spirituell eint sie die Betonung der Unabänderlichkeit von Gottes Willen und Gesetz, dem die irdischen wie die kosmischen Geschöpfe zu gehorchen haben. Auf emotionaler Ebene verbindet sie die überraschend negative Besetzung der Attribute: Messiaen interpretiert die Umlaufbahnen der Himmelskörper im Kosmos als einen "brutalen und wilden Tanz" und das Jüngste Gericht in erster Linie als eine Verwünschung der Wesen, die Gott missfallen. Musikalisch sind beide Szenen mit großer Kraftentfaltung realisiert (*f-fff* oder sogar *ffff*), wobei Messiaen in beiden Fällen keine Bestandteile des zyklischen Themenmaterials zitiert. Stattdessen sind die beiden Sätze jeweils gänzlich von einer eigens für diesen Kontext entworfenen kurzen Figur dominiert.

Der Tanz, in dem die Sterne und Planeten befangen sind, verbindet sie mit anderen nichtmenschlichen Geschöpfen in Messiaens Universum. Zwei Jahre bevor er die zweite seiner "Visionen des Amen" als brutalen und wilden Tanz beschrieb, hatte Messiaen mit dem sechsten Satz seines *Quartetts auf das Ende der Zeit* einen "Tanz des Zorns für die sieben Posaunen"[40] komponiert; ein Jahr nach den *Visions* beschreibt er den *Regard de l'Esprit de joie*, den zehnten Satz seiner *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, als "ausgelassenen Tanz". Diese drei Tänze ähneln sich frappierend in ihrer Textur: Der Tanz der sieben Posaunen des göttlichen Zornes erklingt ganz und gar im Unisono; dieselbe Vervielfältigung einer einzelnen Linienführung

[40] Der französische Satztitel spricht von *trompettes*. Die Instrumente, mit denen in der Apokalypse die göttlichen Zornesausbrüche angekündigt werden, werden in der deutschen Bibel als Posaunen, in der Vulgata als Tuben, anderenorts oft als Trompeten wiedergegeben.

bestimmt auch die ersten Abschnitte im Tanz der Sterne (T. 1-48) und im Tanz des Geistes der Freude (T. 1-32). Ganz anders verhält es sich mit dem *Amen du Jugement*, das eines der abstraktesten Stücke des Zyklus für Klavier solo, den *Regard du temps*, beeinflusst zu haben scheint.

Das Gottesbild, das Messiaen in diesen beiden Stücken vermittelt, ist also nicht das eines visionären Schöpfers voller Idealismus (wie in der ersten und siebten "Vision"), noch das eines Vaters, der Sünden bestraft und Gehorsam belohnt (wie in der dritten und fünften "Vision"), sondern das des gesetzgebenden Herrschers. Wie die Zeitgenossen des Komponisten lernen mussten, bestimmen die Gesetze des Kosmos nicht nur den Verlauf jedes einzelnen Gestirns, sondern auch die 'Geburt' und den 'Tod' von Sternen und Planeten, den Zeitpunkt kosmischer Katastrophen und Segenszeiten sowie die vollkommene Bedeutungslosigkeit einzelner Sonnen und Galaxien innerhalb eines Systems von unendlicher Ausdehnung und Komplexität. In ähnlicher Weise sind die Gesetze, nach denen das Leben der irdischen Geschöpfe im Allgemeinen und dass des Menschengeschlechts im Besonderen abläuft, vielleicht oft unverständlich aber dennoch göttlich. Mögen sie auch zuweilen zu unglücklichen Geburts- und Todesereignissen führen, so erlauben die monotheistischen Religionen doch nicht, dass die Geschöpfe aufhören, Gott zu preisen und in seinem Dienst zu leben. Sie werden gerichtet nach ihrem Gehorsam und ihrer Frömmigkeit, und wie Messiaens Musik nahe zu legen scheint, wird der größte Teil der Menschheit verflucht werden.

Die kosmische Ordnung und ihr Maß

Wie all seine Aussagen zu Glaubensfragen hat Messiaen auch seine Gedanken zur kosmischen Ordnung nach Gottes Willen auf die Bibel gestützt. Das Buch Jesaja enthält einen Vers (40, 26), der sich unmittelbar auf dieses Thema bezieht:

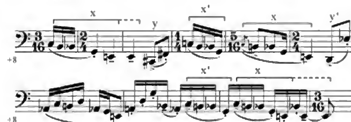
> Hebt eure Augen in die Höhe, und seht. / Wer hat die Sterne dort oben erschaffen? Er ist es, der ihr Heer täglich zählt und heraufführt, / der sie alle beim Namen ruft. Vor dem Allgewaltigen und Mächtigen wagt keiner zu fehlen.

In seinem Vorwort beschreibt der Komponist den Gehorsam der Himmelskörper mit den Worten: " 'Gott ruft sie und sie sprechen: Amen, hier sind wir!' (Buch Baruch)." Messiaen paraphrasiert hier offenbar die Verse 3, 32-35 des nicht-kanonischen Buches, in denen der Prophet auf den Gehorsam des Lichtes und der Sterne anlässlich der Schöpfung eingeht:

> Der Allwissende [...] hat ja die Erde für immer gegründet; er hat sie mit Tieren bevölkert. Er entsendet das Licht, und es eilt dahin; er ruft es zurück, und zitternd gehorcht es ihm. Froh leuchten die Sterne auf ihren Posten. Ruft er sie, so antworten sie: Hier sind wir. Sie leuchten mit Freude für ihren Schöpfer.

Thematisch basiert der gesamte Satz auf einer einzigen fünftönigen Figur. Diese Figur, die hier 'x' genannt werden soll, besteht aus einem Abstieg durch zwei Halbtöne und zwei kleine Terzen (*c–h–b–g–e*). Innerhalb der Phrasen wird x regelmäßig durch die Komponenten y und y' ergänzt, zwei in Achteln aufsteigende Tonpaare, die die Quarte *cis–fis* bzw. die kleine None *d–es* bilden.

Beispiel 26 das Sternthema mit seinem fünffachen Motiv: *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau*, T. 1-10



In vollständiger oder zuweilen abgekürzter Form (vgl. x', dem das abschließende *e* fehlt) dient dieser Fünf-Ton-Abstieg als Grundmotiv der Phrase, auf der die Exposition des Satzes aufgebaut ist. In vielfältigen weiteren Varianten beherrscht er zudem den ganzen Rest des Stückes.

Die Exposition des *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* (T. 1-48) wird vom ersten Klavier allein vorgestellt, als Unisono im tiefsten Register des Instruments. Aufgrund seiner vielfach wiederholten, aber rhythmisch ganz freien Komponenten kann man diese Musik als eine chromatische Variante des gregorianischen Gesanges hören; mit ein wenig Phantasie könnte man darin sogar eine stark verlangsamte (und damit einhergehend entsprechend tiefer oktavierte) Variante eines Vogelgesanges erkennen.

Der Aufbau der Exposition stellt sich so dar, dass eine zentrale Kontrastphrase (a'), in der Messiaen die Umkehrungsform der Komponente x (vgl. T. 19-20, 21-22 : *e–g–b–h–c*) mit neuen sowie bereits früher gehörten Ergänzungen kombiniert, auf beiden Seiten von je zwei Varianten des Sternthemas flankiert wird (T. 1-10, 11-19 und T. 29-37, 38-48). Die letzte dieser vier

Varianten ist um eine Erweiterung (anstelle einer Codetta) verlängert, die großenteils vom Hauptmotiv in seinen auf- und absteigenden Versionen gebildet wird.

Der Exposition folgt das, was Messiaen als "drei Durchführungen und eine Reprise" beschreibt. Die erste Durchführung (T. 49-79) vereinigt die beiden Klaviere, indem sie die Textur des ersten Zyklussatzes wieder aufgreift: Statt der beiden übereinander gestellten rhythmischen Ostinati im *Amen de la Création* spielt das erste Klavier im *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* zwei ostinato-artig kreisende Akkordgruppen in ständig wechselndem Rhythmus (Messiaen nennt dies *groupes-pédales*), während der volltönigere Part des zweiten Klaviers wieder das Thema trägt – hier natürlich das Sternthema. Messiaen benutzt dabei die thematische Phrase als Steinbruch, aus dessen Material er drei Komponenten bildet:

(1) Das ganze Thema (im originalen Rhythmus aber ohne die ursprüngliche Oktavverdopplung) erklingt in der Transposition auf die Quinte, verteilt auf zwei Segmente.[41]

(2) Im Bass werden die beiden Themensegmente von einer wiederholten Figur gestützt, die sich als Variante der y-Komponenten entpuppt: eine kleine Sept als Doppelgriff steigt eine kleine Terz aufwärts (*g/f–b/as*).

(3) Als horizontale Umkleidung der beiden transponierten Themensegmente hört man zwei Varianten des Motivs x, die die Tonart und Unisonotextur der Exposition beibehalten, sich aber sonst recht exzentrisch verhalten: Sie erklingen abwechselnd in sehr langsamem oder extrem beschleunigtem Tempo, unter Aufwärtsverlegung der Endnote oder über sehr weit entfernt liegende Oktaven verteilt.

Im Verlauf des 31-taktigen Abschnitts hört man 24 Auftritte des Hauptmotivs. Seine einprägsamsten Ableitungsformen, die Messiaen später erneut zitieren wird, sind die allerersten: die im schon früher hervorgehobenen Rhythmus 2 – 2 – 2 – 1 – 4 und die als Verzierung im "Vogelstil".

BEISPIEL 27. das Sternmotiv (*c-h-b-g-*[*e*]) in seinen Hauptvarianten



[41] Vgl. T. 52-57 mit T. 1-6 des Unisono-Gesangs und T. 63-68 mit T. 4-10.

Die kreisenden Klänge der vom ersten Klavier gespielten Gruppen werden durch zwei verschiedene "begrenzt transponierbare Modi" gebildet: Den sechs Akkorden des oberen Notensystems liegt die dritte Transposition des dritten Modus zugrunde, den vier Akkorden des unteren Systems die Grundstellung des zweiten Modus.[42] Wenn die beiden Hände des ersten Pianisten sich vorübergehend zu einer Art 'Stoßseufzer' vereinigen, entnehmen sie ihre Noten der fünften Transposition des siebten Modus.

Beispiel 28 der Stoßseufzer im *Amen des étoiles*



Dieser Stoßseufzer unterstreicht übrigens stets Strukturpunkte des Themas; vgl. dazu T. 54, 57 und 65, wo die Figur auf die Schnittstelle zwischen den Komponenten x und y fällt.

Die zweite Durchführung dieser "Vision" ist als griechische Chor-Ode gebaut, besteht also aus einer Strophe (T. 80-85), einer Antistrophe (T. 86-92) und einer Epode (T. 93-106). Die drei Segmente beginnen auf den drei äquidistanten Tönen *c*, *as* und *e*; der nächste Schritt einer logischen Weiterführung würde wieder auf die Ausgangslage zurückfallen. Jedes Segment beginnt mit dem Motiv x im tiefen Register, doch sind die weiteren Töne des Motivs jeweils um eine Oktave nach oben versetzt, so dass die ursprüngliche Abwärtsbewegung zum Aufstieg wird. Nach einer gegabelten Fortspinnung, deren Arme chromatisch verlaufen, finden sich die beiden Instrumente in Strophe und Antistrophe zu einer Textur zusammen, in der die hohen Stimmen das fünftönige Motiv in drei unterschiedlichen Geschwindigkeiten gegenüberstellen und vielfach wiederholen, wobei die langsamste Version homophon harmonisiert ist. Die Epode dagegen verfolgt das von der Unterstimme vorgegebene virtuose Spiel weiter.

[42] Modus 3^1 = *d e f fis g a b c cis*;
Modus 2^1 = *c cis dis e fis g a b* (*c cis*).
Messiaen hat die Transpositionen so gewählt, dass die beiden Hände des ersten Pianisten sechs Noten teilen. Darüber hinaus erklingt als erster Klang des untersten Systems der Akkord *e–g–c*. Die im ersten Klavier bimodale, im zweiten chromatisch in *e* verankerte Musik vermittelt so für einen Augenblick den merkwürdigen Eindruck, als sei sie auf C-Dur bezogen.

Die dritte Durchführung bringt die Gegenüberstellung des Materials. Sie ist von wahrhaft kosmischer Komplexität, eine würdige Darstellung der Sterne, die der Komponist im Titel des Satzes beschwört.

- Die Linke des zweiten Klaviers zitiert zunächst in T. 107-126 die Passagen aus der zweiten Durchführung, in denen das Motiv in Hinsicht auf Rhythmus und Register verwandelt erklingt, transponiert diese aber nun ebenfalls auf die Quinte *h*, d.h. auf die Stufe, auf der vorher schon das melodisch getreue Themenzitat erklungen war. Darauf folgt in T. 127-146 eine lange Codetta, die verschiedene Varianten des Rhythmus 2 – 2 – 2 – 1 – 4 durchläuft.
- Die Rechte des zweiten Klaviers, die bereits in den zwei Überleitungstakten am Ende der vorangegangenen Durchführung einsetzt, spielt eine Sequenz aus zehn Akkorden, deren erste fünf aus Modus 2^3, die folgenden fünf aus Modus 4^5 stammen. Zwar unterscheiden sich die beiden Modi und ihre Transpositionen von denen, die gerade zuvor in der zweiten Durchführung zu hören waren, doch ist auch hier der Wechsel von einer modalen Farbe zur anderen aufgrund einer weitgehenden Überlappung des Tonbestandes sehr sanft.[43] Ab T. 115 erklingen die beiden Hälften der Sequenz getrennt und mehrfach transponiert.
- Die Linke des ersten Klaviers kleidet das Motiv x in Messiaens 'rhythmische Signatur' mit ihren 17 Notenwerten und führt es dann über 17 chromatische Stufen abwärts (T. 107-139). Will Messiaen seine Hörer daran erinnern, dass selbst die Sterne mit ihren ewigen Gesetzen ein teleologisches Programm verfolgen?
- Die Rechte des ersten Pianisten wechselt zwischen Passagen mit wiederholten Motiv-x-Arpeggien im höchsten Register (vgl. T. 107-109, 113-115, etc.) und Vogelruf-Figuren, deren Konturen keine Beziehung zum Material des Sternthemas haben.
- Erst kurz vor Ende des Abschnitts (ab. T. 140) gibt auch das erste Klavier sein thematisches Spiel zugunsten einer Codetta auf. In plötzlich homophoner Textur schließt es mit zwei Varianten eines dreifachen 'Stoßseufzers' und erinnert die Hörer somit sehr spät an das sonst in dieser Durchführung vernachlässigte Element.

[43] Wie schon in dem früheren Fall hat Messiaen auch hier die Transpositionen seiner beiden Modi so gewählt, dass beiden sechs Noten gemeinsam sind:

Modus 2^3 =	*d*	*dis*		*f*	*fis*	*gis*	*a*		*h*	*c*,
Modus 4^5 =		*dis*	*e*	*f*	*fis*		*a*	*b*	*h*	*c*.

Die Reprise bezieht sich in sehr direkter Weise auf die Exposition. Unter diversen polymodalen Klangverbindungen des ersten Klaviers wiederholt das zweite Klavier den gesamten Verlauf unter Verstärkung durch eine dritte Unisono-Oktave. Das *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* endet mit einer ungestümen Coda, in der Messiaen den Zentralton *e* nachdrücklich bestätigt, bevor das Stück mit einer letzten Erinnerung an das Motiv x in seiner Originalgestalt schließt, die im tiefsten Register im vierstimmigen ***fff***-Unisono niederdonnert.[44]

Die Begriffe, mit der Messiaen den Aufbau dieses Satzes beschreibt – Exposition, drei Durchführungen und Reprise – betonen die Bedeutung des zentralen Motivs und, in geringerem Maße, des gesamten Sternthemas. Die Wortwahl trägt allerdings der Tatsache nicht Rechnung, dass die dritte Durchführung eng mit der ersten verwandt ist und dass beide sich wesentlich von der zweiten Durchführung unterscheiden. Dieser Mittelabschnitt übernimmt vom Sternthema nichts außer dem fünftönigen Motiv und ersetzt zudem die charakteristischen Rhythmen durch virtuoses Spiel.

Eine alternative Erklärung der Struktur dieses im Material so einfachen und einheitlichen, in der Textur aber oft so komplexen Satzes bietet sich an, wenn man das zugrunde liegende Palindrom erkennt. Unter diesem Blickwinkel stellt sich der ganze Satz als eine Vergrößerung des in der Exposition vorgegebenen Aufbaus dar. Hier wie dort ist das zentrale Segment zwar vom Thema abgeleitet, aber doch wesentlich weiter von ihm entfernt als die beiden angrenzenden Abschnitte. Die kurze Erweiterung, die die Exposition beschließt, findet ihre Entsprechung in der kurzen Coda, mit der das Stück endet.

Beispiel 29 Palindrombildungen im *Amen des étoiles*

T. 1-48 :	a1	a2	a'	a3	a4	+ Erweiterung
T. 1-200:	A Exposition	B Durchf. Thema	C Durchf. Motiv (virtuos)	B' Durchf. Thema	A' Reprise	+ Coda

[44] Man beachte den von Messiaen in diesem Satz angewandten Verarbeitungsprozess: (1) Das Sternthema, in *e* verankert, wird im Abschnitt A (T. 1-10) eingeführt. (2) Auf die Dominante *h* transponiert wird es in Abschnitt B aufgegriffen (T. 52-57 – 1-6, T. 63-68 – 4-10), umgeben von zahlreichen Varianten des Motivs x in der Originallage auf *e*. (3) Diese Varianten des Motivs, jetzt ebenfalls auf die Dominante transponiert, kehren schließlich im tiefsten Strang des Abschnitts D wieder (T. 107-111 – 49-52, T. 112-117 – 58-62, T. 118-126 – 69-76).

Wie Messiaen in seinem Kommentar schreibt, "beschwören all diese vermischten Bewegungen das Leben der Planeten und den erstaunlichen Regenbogen, der dem um den Saturn kreisenden Ring seine Farben gibt". Nicht in Worten, wohl aber in seiner Musik bringt der Komponist zum Ausdruck, dass die Ordnung, die diese "vermischten Bewegungen" bestimmt, ermöglicht und zugleich beschränkt, auf ein einziges, ganz einfaches Gesetz zurückgeht, das durch die Allgegenwart des kurzen Motivs symbolisiert ist.

Das Maß, das die Seelen misst

Wenn Gott, mit Christus zu seiner Rechten, am jüngsten Tage die Lebenden und die Toten richtet, so wird er nur ein einziges Maß anwenden. Nach diesem Maß wird ein Geschöpf entweder als "gerecht" oder als "vom Teufel verführt" eingestuft und entsprechend entweder zur Verherrlichung in das himmlische Jerusalem oder zur ewigen Verdammnis in die Hölle geschickt.

Messiaen gründet den Satz, den er *Amen du Jugement* nennt, auf eine einzige musikalische Phrase. Diese Phrase erklingt zwölfmal – in der Zahl der göttlichen Vollkommenheit.[45] Sie erfährt vielfache Verwandlungen, doch ihre Grundform und die Abfolge der Komponenten bleibt immer gleich. Man kann vermuten, dass die Phrase in Messiaens musikalischer Sprache eine Verkörperung des oben genannten universellen Maßes darstellt.

Da alle zwölf Halbtöne Verwendung finden, scheint die Phrase zunächst keinen bestimmten tonalen Bezug herzustellen. Vielmehr verwirrt sie die Ohren der Hörer durch parallele und gegenläufige chromatische Bewegungen des ersten Klaviers (siehe den parallelen Aufstieg in T. 1-3 von *f* nach *h* und *ges* nach *c* sowie den Abstieg von *g* nach *cis*).

Der Rhythmus klingt mit fünfzehn Sechzehnteln und vier Achteln einfach. Allerdings legt die Notation eine andere Ordnung nahe, und zwischen den Zeilen erkennt man sogar noch eine dritte Botschaft. Im Notentext ist die Gerichts-Phrase mit ständigem Taktwechsel geschrieben: Zwei in Sechzehnteln und zwei in Vierteln gezählte Takte ergeben insgesamt 23 Sechzehntel – eine der von Messiaen so geliebten Primzahlen. Man fragt sich, ob er diese Zahl wohl gewählt hat, um zu unterstreichen, dass Gottes Maß nicht teilbar ist und nicht verstanden, sondern nur befolgt werden kann.

[45] Mit Ausnahme der beiden Codatakte beruht das gesamte Stück auf dieser Phrase, vgl.

A	a = 1-4,	a' = 5-8,	a = 9-12,	a" = 13-19;
B	b = 20-23,	b' = 24-27,	b = 28-31,	b" = 32-38;
A'	a = 39-42,	a' = 43-46,	a'" = 47-50,	a"" = 51-57.

BEISPIEL 30: das Jüngste Gericht und seine musikalische Darstellung

Doch wer hört statt zu lesen, entdeckt eine andere Wirklichkeit. Die musikalische Struktur zeigt drei durch Wiederholung oder Verarbeitung eines Grundelements bestimmte Komponenten gefolgt von einem einmaligen Schlusselement. Die Phrase beginnt mit drei Gruppen, in denen ein gebundenes Intervallpaar in der Rechten des zweiten Klaviers mit einem als chromatischer Cluster nachschlagenden Sechzehntel im ersten Klavier einen Komplementärrhythmus bildet: 3 x 3 Sechzehntel (a). Die zweite Komponente besteht aus 3 x 2 Sechzehnteln, die im *crescendo* des ersten Klaviers aufsteigen (b). Die dritte Komponente verbindet die beiden Instrumente für die Dauer von 3 x 1 Achteln (c) in drei Akkorden, deren außerordentliche Wucht durch drei Maßnahmen erreicht wird: das dynamische Niveau (*fff*) im hohen Register, die Verdoppelung jeder Note im Zusammentreffen beider Instrumente und die zusätzlichen Akzente auf jedem Anschlag. Die Phrase endet mit einem Einzelereignis im sehr tiefen Register – einem Akkord, der, zusammen mit seinem ebenfalls akkordischen Vorschlag, einen zehntönigen Cluster bildet (x).

Unter dem Blickwinkel des messiaenschen Spiels mit numerischen Symbolen kann man die Phrase also interpretieren als eine Abfolge von drei immer einfacher werdenden Manifestationen trinitarischer Ereignisse (3 x 3, 3 x 2, 3 x 1), ergänzt durch eine einzelne Attacke. Diese Attacke scheint aus einer beängstigenden Region zu kommen; sie klingt schrecklich und unabänderlich, wie ein Schlusspunkt nach dem göttlichen Urteilsspruch.

Vom harmonischen Gesichtspunkt aus betrachtet erreicht die Phrase ihren Höhepunkt zu Beginn des dritten Taktes, wenn der Zusammenklang beider Klaviere vorübergehend einen Dominant-Tredezimakkord auf *e* errichtet – der einzige aus Terzen gebildete Akkord. Bezeichnenderweise markiert dieser Akkord den zentralen Punkt der Phrase: Er wird auf beiden Seiten flankiert von elf Sechzehntelwerten.

Im Denkprozess des Komponisten scheint dieser Klang ursprünglich, wie Beispiel 284 in *Technik meiner musikalischen Sprache* zeigt, einen Endpunkt dargestellt zu haben. Hier druckt Messiaen, ohne einen Werkbezug zu nennen, die vier Phrasen des ersten Abschnitts des *Amen du Jugement* ab in dem, was einer Vorstufe zur endgültigen Form zu entsprechen scheint. Die Skizze enthält noch nicht den Part des ersten Klaviers mit seinen Phrasenenden (vgl. in der Partitur T. 4, 8, 12, 19) und der Erweiterung innerhalb der letzten Phrase (T. 16-18). Jede Phrase besteht hier nur aus einem einzigen Takt und endet mit einem Nonenakkord. Die vier Nonenakkorde bilden eine Abfolge von zwei Paaren, innerhalb derer jeweils der Akkord auf E-Dur eine Antwort erhält von einem ähnlich gebauten Mollakkord auf der kleinen Terz über bzw. unter *e*. Die kurze Coda wird später die latent auf *e* bezogene Tonart des Satzes bestätigen.

Beispiel 31: Skizze für Abschnitt A des *Amen du Jugement*
(zum Vergleich die Taktzahlen in der endgültigen Version des Satzes)

vgl. T. 1 (+39) 2 (+40) 3 (+41) 5 (+43) 6 (+44) 7 (+45)

vgl. T. 9 10 11 13 17 (+55) 18 (+56)

Abschnitt B dagegen, der dasselbe Material unter Verkehrung der Register verarbeitet (T. 20-38), enthält keinerlei Anhaltspunkte für eine tonale Verankerung – weder eine Bestätigung des *e* noch einen Akkord in Terzenschichtung. In der Endversion des Satzes arbeitet Messiaen einer tonartlichen Orientierung zudem entgegen, indem er jede Phrase der Abschnitte A und A' um einen betont atonalen Schluss ergänzt. Diese explizite Verweigerung jeder Harmonie scheint dem Komponisten als musikalisches Symbol für eine Überzeugung zu dienen, die er in seinem Kommentar zum Ausdruck bringt: dass das Jüngste Gericht sich vor allem als große Verwünschung erweisen wird. So kann man deuten, dass das *e* und die darauf bauenden Terzenklänge als Symbole für den Gottesgehorsam einzelner Geschöpfe fungieren – also letztlich wieder für das Maß, nach dem Gott das Verhalten seiner Geschöpfe richtet; man vergleiche dazu die Bedeutung, die der Ton *e* als Grundton des *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* hat, der anderen einer Ordnung im Universum gewidmeten Vision Messiaens.

Die Gegenwart der Verdammten ist übrigens bis in die Coda hinein spürbar. Diese fügt dem Satz eine Schlusspartikel hinzu, die größtmöglichen Kraftaufwand verlangt; die Anweisung für die Pianisten lautet "*ffff sec*". Die Herrschaft des E-Dur-Dreiklanges, die aufgrund seines fünfoktavig verstärkten *e* zunächst fraglos gesichert erscheinen möchte, wird durch den im zentralen Register dagegen klingenden querständigen As-Dur-Dreiklang in Frage gestellt. Es legt sich nahe, dieses As-Dur als die Gegenkraft zum E-Dur des frommen Gehorsams zu interpretieren.

Im Vorwort der Partitur eröffnet Messiaen seine Erklärung zum *Amen du Jugement* mit einer kryptisch klingenden Beschreibung: "Trois notes glacées comme la cloche de l'évidence" schreibt er, bevor er aus dem Matthäus-Evangelium die an die "Böcke" adressierten Worte des Weltenrichters Jesu zitiert. Man fragt sich zunächst verwundert, von welchen "drei Noten" wohl die Rede sein mag. In der sechsten Vision scheint es nur ein einziges klar unterscheidbares Element zu geben, das man in dieser Weise umschreiben könnte: den dreifach wiederholten dreitönigen Anschlag auf unbetontem Taktteil, den das erste Klavier zu Beginn jeder Phrase des Abschnitts A spielt. Dieser Anschlag vereint die Töne *f*, *ges* und *g*. Das aber sind genau die Töne, die den Raum füllen würden zwischen dem, was oben als 'das *e* des göttlichen Gesetzes und Maßes' und als das im Schlussakkord dagegen klingende '*as* des Ungehorsams' identifiziert wurde. Die Evidenz, das im Jüngsten Gericht herangezogene Beweismaterial, das in den Attacken der "drei frostigen Noten" verkörpert sein soll, trennt somit die Gerechten von den Ungerechten, die Erwählten von den Verwünschten.

Schließlich bezieht sich das *e*, das die beiden einander im Zyklus symmetrisch entsprechenden Stücke verbindet, auch noch auf *a*, den Zentralton des *Amen de la Création*, dessen Dominante es ist. Wenn Messiaen seinen Zuhörern in den letzten Worten seines Kommentars zum ersten Satz der *Visions* versichert, dass der primitive Nebel des Schöpfungsbeginns als Potenz bereits das Licht und das Leben enthält, scheint er damit unter anderem auch eine Verbindung herzustellen zwischen den Protagonisten des zweiten und des sechsten Satzes, den kosmischen Himmelskörpern und den denkenden Wesen der Erde, deren Aufgabe es gewesen wäre, ihren Gott zu loben und ihm zu gehorchen.

Das Verlangen der Geschöpfe

Der Mensch im Zentrum der Beziehungen Gottes zur Welt

Die Feststellung, dass Messiaen das Verlangen[46] der Geschöpfe ins Zentrum seiner *Visions de l'Amen* gestellt hat, mag zunächst banal erscheinen. Doch geht es um mehr als die einfache Beobachtung, dass das *Amen du Désir* der vierte der sieben Sätze ist. Im Interesse einer Annäherung an die hier ausgedrückte geistige Position empfiehlt es sich, noch einmal über die Umgebung nachzudenken, in die der Komponist das Stück stellt.

Während wohl niemand die enge religiöse und musikalische Beziehung zwischen den beiden Rahmensätzen des Zyklus bestreitet, besteht hinsichtlich der Korrespondenzen der anderen Sätze nicht dieselbe Einigkeit. Ein Teil der über Messiaen arbeitenden Musikwissenschaftler orientiert sich vor allem am emotionalen Inhalt der Stücke bzw. ihrer Titel und sieht daher überkreuzte Beziehungen. So empfiehlt Paul Griffiths,[47] einerseits die Sätze zu koppeln, die "die Anbetung der kosmischen und himmlischen Geschöpfe" darstellen (also den 2. und 5. Satz, *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* und *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux*), andererseits jene, die das Leiden evozieren (also den 3. und 6. Satz, *Amen de l'agonie de Jésus* und *Amen du Jugement*). Eine solche Gruppierung verbindet demnach zwei göttliche Verwünschungen – die der Menschen, die, wie Harry Halbreich es ausdrückt, "sich freiwillig von der göttlichen Gnade ausgeschlossen haben",[48] und die Jesu als Vertreter der Sünde der Welt – sowie zwei Arten der Gottgefälligkeit: den unbedingten Gehorsam der Sterne und den Lobpreis durch die Engel, die Heiligen und die Vögel.

Abweichend von Griffiths und Halbreich wird in der vorliegenden Studie versucht zu zeigen, dass Messiaens Musik keine Paarung nach dem jeweils im Titel angekündigten Inhalt nahe legt – also keine Polarisierung von Verwünschten und Seligen, von Sünde und Gehorsam. Vielmehr zeigt er sich fasziniert von zwei Symmetrieachsen. Die eine verbindet das göttliche

[46] Die Bedeutung des französischen *désir* reicht von *Wunsch* über *Verlangen* bis *Begierde*.

[47] Übers. nach Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, London, Faber and Faber, 1985, S. 108.

[48] Übers. nach Harry Halbreich, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard-SACEM, 1980, p. 211.

Wesen, das sich aus Liebe zu den Menschen auf ihre Ebene begibt und für sie leidet, mit nichtgöttlichen Wesen, die dank ihrer Liebe zu Gott und ihrer reinen Lebensführung schon vor dem Ende der Zeit in seiner Nähe weilen. Die andere Achse paart die im Kosmos waltende Ordnung, die dafür sorgt, dass jeder Himmelskörper sich nach dem von Gott vorgegebenen Maß bewegt, mit der vergleichbaren, der Erde gegebenen Ordnung, die im Jüngsten Gericht wieder hergestellt wird.

Tatsächlich zitiert Messiaen im dritten und fünften Satz gleichermaßen sowohl das Schöpfungsthema als auch die Glockenspiele der Zeitlosigkeit, so dass die Deutung gewagt werden konnte, er wolle die Todesqual Jesu wie eine neue Schöpfung und die Gottgefälligkeit der Geschöpfe der Höhe wie eine Vorausschau auf die Seligen des Jüngsten Tages darstellen. Umgekehrt ähneln sich der zweite und der sechste Satz darin, dass beide keine Spur des zyklischen Themas aufweisen, dafür aber vollständig aus einer dem jeweiligen Stück eigenen Phrase ableitet sind.

Das "Verlangen" des Mittelsatzes erscheint somit von vier gepaarten Aspekten umgeben, die die Beziehung zwischen Gott und seinen Geschöpfen mit je verschiedener Gewichtung bestimmen.

Tabelle 5. überkreuzte Paare im Umfeld des "Verlangens"

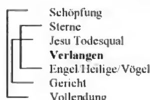


Tabelle 6. symmetrische Paare im Umfeld des "Verlangens"



Wenn man also der Versuchung einer Polarisierung von Gut und Böse widersteht und sich stattdessen an dem orientiert, was die Musik selbst aussagt, so findet man eine einfache, vollkommene Symmetrie. Es handelt

sich um eine "nicht-umkehrbare" Anordnung in genau dem von Messiaen bevorzugten Sinne: ein Mittelglied ist flankiert von zwei Flügeln, deren einer die rückläufige Version des anderen ist.

Das palindromische Arrangement des Zyklus ruft nicht zuletzt auch die theologische Rechtfertigung in Erinnerung, die Messiaen anlässlich seiner achsensymmetrischen Rhythmen vorträgt, wenn er sagt, es handele sich dabei um das von Gott selbst bevorzugte Gleichgewicht. Die Natur bietet eine Fülle von umgekehrt symmetrischen Motiven "in den Rippen der Blätter, in den Flügeln der Schmetterlinge, im menschlichen Gesicht und Körper".[49]

Das zweifache Thema des Verlangens nach Gott

Mystiker aller Zeiten benutzen die Sprache der Liebe und des liebenden Verlangens, um ihrem brennenden Wunsch nach Vereinigung mit Gott Ausdruck zu verleihen. Diese Sprache führt bei Laien oft zu Missverständnissen. So erinnert sich die Hl. Teresa von Ávila in ihrer Schrift "Von der Liebe Gottes" an die Empörung, mit der eine Gemeinde auf die Predigt eines Mönches reagiert, der von der zärtlichen Liebe zwischen Gott und seiner Gemahlin spricht. Diese Sprache scheint der Karmelitin des 16. Jahrhunderts vollkommen angebracht, insbesondere in einer Predigt über das Hohelied. Sie erklärt sich die negative Reaktion mit der Vermutung, die Menschen verwirklichten die Liebe Gottes so schlecht, dass sie überzeugt seien, eine Seele dürfe ein ähnliches Wort im Zusammenhang mit Ihm nicht benutzen.[50] Im 13. Jahrhundert erwähnt Bonaventura (*Itinerarium*, 3. Prolog) die im Verlangen nach der Vereinigung mit Gott erfahrene Verzückung, und Thomas von Aquin (*Summa theologica* I.12,6) behauptet, nur das allergrößte Verlangen befähige den Menschen, das ersehnte Objekt auch empfangen zu können. Selbst Augustinus in seinen *Konfessionen* (I.5) spricht schon von diesem Verlangen, das er als Liebestrunkenheit beschreibt.

[49] Übers. nach O. Messiaen, "Obstacles", in XXe *siècle, images de la musique française*, textes et entretiens réunis par Jean-Pierre Derrien. Paris, Sacem & Papiers, 1986[5], S. 168.

[50] Der Originaltext lautet: "Por cierto que me acuerdo oír a un religioso un sermón harto admirabile, y fue lo más de él declarando de estos regalos que la Esposa trataba con Dios ; y hubo tanta risa y fue tan mal tomado lo que dijo, porque hablaba de amor (siendo sermón del Mandato, que es para no tratar otra cosa), que yo estaba espantada. Y veo claro que es lo que yo tengo dicho, ejercitamos tan mal en el amor de Dios, que no nos parece posible tratar un alma así con Dios." Teresa de Jesús, *Conceptos del amor de Dios*, I, 5. Eine deutsche Übersetzung ist erschienen als Teresa von Avila, *Von der Liebe Gottes*, hrsg. André Stoll, Frankfurt, Insel, 1984

Messiaens Entwurf für den zentralen Satz seiner *Visions de l'Amen* erklärt sich im Kontext eben dieser Tradition. Doch sah sich der Komponist wiederholt genötigt, seinen diversen säkularen Interpreten zu widersprechen, die hinter dem Wort "désir" einen Hinweis auf Lust und Sinnenfreuden vermuteten und allzu voreilig ihre Erleichterung zeigten, dass dieser gar so fromme Mann also doch ganz menschliche Bedürfnisse habe. Erstaunt erklärte Messiaen dann jedes Mal, das Wort "Verlangen" sei in seiner höchsten geistigen Bedeutung zu verstehen, so wie der Engel Gottes den Propheten Daniel in einer Vision einen *vir desideriorum*, in der französischen Bibelübersetzung einen "homme de désir" nennt.[51]

Das begehrteste Objekt menschlichen Verlangens ist, so der Komponist, die anhaltende Freude der glückseligen Vision. Messiaen glaubt, dass die Seele jedes Christen durch eine unsagbare Liebe zur Erleuchtung des Heiligen Geistes gezogen wird. Diese Liebe kann metaphorisch in der Sprache der körperlichen Liebe ausgedrückt werden, wie es im Hohelied der Fall ist. Doch außerhalb der Metaphern hat sie nichts Sinnliches, sondern bezeichnet nur den Höhepunkt eines Durstes nach Liebe.[52] Wie Harry Halbreich urteilt: "Um diesen Satz, einen der Gipfel des messiaenschen Werkes, zu verstehen, muss man Katherina von Siena, Johannes vom Kreuz, Teresa von Ávila und alle Heiligen zu Hilfe nehmen, die die Liebe im Schmelztiegel des verzehrenden Durstes nach dem göttlichen Absoluten sublimiert haben ..."[53]

Messiaen versinnbildlicht das menschliche Verlangen nach Vereinigung mit Gott in zwei Themen, die jeweils einem Abschnitt des Satzes zugrunde liegen. Das erste Thema, vom Komponisten beschrieben als "langsam, ekstatisch; Sehnsucht nach einer tiefen Zärtlichkeit: [hier herrscht] bereits der ruhige Duft des Paradieses", bestimmt die ersten zehn Takte, gestützt von einem unterbrochenen Orgelpunkt, der auf *d* beginnt und nach einem zweitaktigen Ausweichen nach *g* zu *d* zurückkehrt. In diesem A-Teil sind alle

[51] Daniels Weissagung Christi (9,21-23), die in der modernen deutschen Einheitsübersetzung den missverständlichen Ausdruck nicht mehr enthält, hatte früher folgenden Wortlaut: "Und während ich noch redete im Gebet, siehe, da war Gabriel, der Mann, den ich in der Vision sah zu Anfang, schwebend berührte er mich, etwa um die Stunde des Abendopfers. Und er ließ mich erkennen und redete mit mir und sprach: Daniel, jetzt bin ich ausgegangen, um dich mit Erkenntnis zu erfüllen, zu Anfang deines flehenden Gebetes ging aus das Wort. Ich bin gekommen, um es dir zu verkündigen, weil du *ein Mann des Verlangens* bist, habe acht auf das Wort und schaue es im Gesicht" (Hervorhebung hinzugefügt).

[52] Psalm 84,2: "Meine Seele verzehrt sich in Sehnsucht nach dem Tempel des Herrn. Mein Herz und mein Leib jauchzen ihm zu, ihm, dem lebendigen Gott."

[53] Übers. nach Halbreich, *Olivier Messiaen*, p. 215.

Stimmen im Violinschlüssel notiert und bewegen sich in vollkommener Gleichmäßigkeit im Dreivierteltakt. Die Tonartsignatur mit einem einzigen Kreuzvorzeichen bezieht sich eindeutig auf G-Dur, eine Orientierung, die nicht nur durch die melodischen Phrasenschlüsse in T. 4 und 10, sondern auch durch die Harmonien bestätigt wird: siehe den Wechsel von Dominantseptakkorden und Tonikaklängen mit sixte ajoutée, der nur ein einziges Mal durch einen (Dur- und dann Moll-)Subdominantakkord mit sixte ajoutée angereichert wird und damit eine fast konventionelle Kadenz nachbildet.

Harry Halbreich begeistert sich vermutlich ein wenig zu schnell, wenn er wie nebenbei bemerkt, die Kontur der Klänge im oberen System des zweiten Klaviers sei "eine neue Verkörperung des Boris Godunow-Motivs". Diese Melodielinie enthält tatsächlich keines der charakteristischen Intervalle *weder* des mussorgskischen Originals *noch* der messiaenschen Ableitungsformen; es fehlt sogar die Rückkehr zum Anfangston, ein von Messiaen sonst nie verletztes, wesentliches Merkmal des Motivs. Nicht zuletzt beschränkt sich die Akkordverbindung auch nicht, wie es sonst für Messiaens "Boris-Motiv" immer zu gelten scheint, auf den zweiten Modus, sondern durchstreift drei weitere.[54]

Zu diesem zarten, ruhigen A-Teil bildet das zweite Thema den denkbar größten Gegensatz. Dem zweiten Klavier allein anvertraut, gebärdet es sich ausgesprochen leidenschaftlich. Sein dynamischer Pegel ist durchgehend hoch, jeder Takt weist mindestens eine Synkope auf, und für die Zweiunddreißigstelnote innerhalb des zweitaktigen Grundmotivs, die auf einen ganz schwachen Taktteil fällt, jedoch mit Akzent verstärkt ist, schreibt Messiaen abwechselnd Verlangsamung und Beschleunigung vor. Derweil ist die Form sehr schlicht: Das Grundmotiv und seine Variante – eine Wiederholung, in der einzig der kürzeste Akkord um eine Oktave nach oben versetzt klingt – wird um vier Halbtöne höher transponiert, gefolgt von einem viertaktigen Phrasenhöhepunkt und einer dreitaktigen Entspannung.

Harmonisch hat diese fünfzehntaktige Phrase zwei Gesichter. Einerseits ist sie mit Ausnahme der auf dorisch *cis* hin orientierten Takte des Phrasenhöhepunkts ganz in messiaenschen Modi gehalten: Sowohl die vom Grundmotiv abgeleiteten Takte als auch die Schlussentspannung beziehen sich auf Transpositionen des Modus 2.[55] Andererseits hat Messiaen die Töne jeder

[54] Die im ersten Thema des *Amen du Désir* berührten Modi sind: T. 1 = 2^3, T. 2 = 2^2, T. 3 = 6^4, T. 4 = 7^3, T. 5 = 6^5, T. 6 = 2^2, T. 7 = 2^3, T. 8 = 4^2, T. 9 = $2^2/2^3$, T. 10 = 2^2.

[55] Vgl. die tonale Basis der thematischen Abschnitte: T. 11-12/13-14 = Modus 2^2-2^1; T. 15-16/17-18 = 2^3-2^2; Höhepunkt: T. 19-22 = dorisch *cis*; Schluss: T. 23-25 = Modus 2^3 ('Dominante')

Transposition seines Lieblingsmodus so ausgewählt, dass Hörer faktisch Durakkorde hören, die jeweils mit einem Dominantseptakkord eingeleitet und zuweilen vom 'Gegenpol' kurz unterbrochen werden.[56]

Beispiel 32 das Thema der "Liebesverzückung" (*Amen du Désir*, T. 11-25)

E Des G Es Es As F H G G H_5^6 E_5^6 cis^{13} D^7
B^7 A D^7 Es

Die Seelenverzückung, die Messiaen hier nachzeichnet, muss empfindsame Hörer tief berühren. Übrigens handelt es sich auch hier wieder um eine Art musikalischer Vokabel: Derselbe Gestus mit analogen rhythmischen Details findet sich in den *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, wo er bezeichnenderweise den "grand transport" des Geistes der Freude ausdrückt.[57]

Im Herzstück der *Visions de l'Amen* stellt der zweite Abschnitt somit die Verzückung der Seele dar, die von einer 'schrecklichen' Liebe angezogen wird. Dabei entwickelt sich der Abschnitt insgesamt als eine Art vergrößerte Spiegelung der thematischen Phrase: Einem Grundelement folgt zunächst seine Transposition[58] und sodann eine durch mehrere crescendi auf einen Höhepunkt zuführende Verarbeitung.[59] Der Höhepunkt präsentiert sich in der Vergrößerung als ausgedehnte Kadenz, der noch einmal dasselbe Formschema von Entwurf / Transposition / Verarbeitung zugrunde liegt,[60] bevor eine zwölftaktige Codetta über einem Orgelpunkt-*d* eine deutliche Entspannung – von *fff* auf *p* – herbeiführt.

[56] Der Begriff "Gegenpol", der auf den ungarischen Musiktheoretiker Ernő Lendvai zurückgeht, bezeichnet die Beziehung zwischen Akkorden, die auf einander im Quintenzirkel gegenüberliegenden Tönen errichtet sind – Akkorden im Tritonusabstand also. Vgl. E. Lendvai, *Symmetrien in der Musik: Einführung in die musikalische Semantik*, übers. von Siglind Bruhn, Kecskemét, Kodály Institute und Universal Edition Wien, 1995, S. 131-145.

[57] Vgl. *VR* X, T. 132ff: Messiaen hört hier innerlich ganz offensichtlich dieselbe sanft punktierte Vorbereitung auf die Synkope, wählt allerdings eine verschiedene Notationsweise

[58] Die Takte 11-25 kehren um eine kleine Terz tiefer transponiert in den Takten 26-40 wieder.

[59] Die Takte 11-14 werden, noch eine Terz tiefer, in T. 41-44 wieder aufgenommen, worauf ihnen zehn Takte leidenschaftlichster Tempo- und Lautstärkenwechsel folgen.

[60] In dieser erweiterten Kadenz findet man ebenfalls eine thematische Phrase (T. 59-64), ihre transponierte Wiederholung (T. 65-70) sowie den Beginn einer dritten Sequenz, die allerdings im Verlauf ihrer Entwicklung abgelenkt wird (T. 71-74)

Bisher hat das erste Klavier zu diesem Satz nichts außer einem sehr leise tremolierenden Orgelpunkt in den ersten zehn Takten beigetragen. Jetzt aber, in der Antistrophe, in der das zweite Klavier die beiden bereits zuvor gehörten Abschnitte wiederholt (T. 1-10 + 11-86 = T. 87-96 + 100-175), ergreift der Partner die Initiative. Dem Abschnitt A fügt das erste Klavier eine virtuos ornamentierte Schicht hinzu, die einen funkelnden Hintergrund malt, vor dem das dem Verlangen nachspürende Geschöpf sein inbrünstiges Gebet fortsetzt. Im Abschnitt B tauscht das erste Klavier seine Hintergrund malende Rolle gegen eine ganz andere Funktion ein. In drei eingeschobenen Takten, während derer das zweite Klavier zum ersten Mal in diesem Satz pausiert, stellt das erste Klavier eine Variante des im "Glockenspiel der Schöpfung" eingeführten zweisträngigen rhythmischen Ostinatos auf, und zwar mit den originalen Rhythmen des Eröffnungssatzes.[61] Dabei sind die Töne allerdings nicht die des Schöpfers mit seinen DREIfachen DREIklängen. Hier wird das *Amen* vom Menschen gesprochen, dem Wesen der vielfachen Dualität: entsprechend besteht jeder Ostinatostrang aus ZWEI Zusammenklängen ZWEIER Töne. Die gleichzeitige vertikale Gegenüberstellung all dieser gepaarten Tritoni bildet einen Akkord vollkommenster Symmetrie: Das Geschöpf, das hier sein Verlangen nach der Liebe Gottes und nach mystischer Vereinigung mit ihm ausdrückt, verwirklicht einen entscheidenden Aspekt dessen, was es bedeutet, nach dem Abbild Gottes geschaffen zu sein.

BEISPIEL 33: das Sehnen nach der Liebe Gottes (*Amen du Désir*, T. 97ff)



3 kleine Terzen
1 Halbton
3 kleine Terzen

In der Codetta der Antistrophe (T. 164-175) sorgt das erste Klavier für eine weitere Anspielung: Das Unisono der beiden Hände mit seinen Trillern und Vorschlägen im Vogelruf-Stil nimmt die folgende "Vision des Amen" voraus, die den Wesen der Höhe gewidmet ist – den Engeln, Heiligen und Singvögeln, die ihre Tage mit dem Lobpreis Gottes verbringen. Liebhabern der messiaenschen Musik ist der Sinn dieser Anspielung auch vor dem

[61] Der in den Takten 97-122 und 123-130 des *Amen du Désir* für das obere System des ersten Klaviers notierte Rhythmus ist identisch mit dem der Takte 1-13 und 14-17 im *Amen de la Création*; es handelt sich dabei um die gesamte erste und den Beginn der zweiten 'Strophe' des Oberstranges im Glockenspiel der Schöpfung. Dasselbe gilt für das untere Ostinato; vgl. den Rhythmus der linken Hand in IV: T. 97-125 und I: T. 1-15.

Beginn des Satzes, der diese Komponenten als thematisches Material einführt, bereits verständlich: Indem sie sich "verzehrt in Sehnsucht nach dem Tempel des Herrn", tut die menschliche Seele im Grunde nichts anderes, als – auf ihre Weise – Gott zu loben.

Nachdem die Antistrophe in dieser Weise geendet hat, schließt der Satz mit einer Coda – einer Epode, um bei der Terminologie der griechischen Chor-Ode zu bleiben. Dieser Abschnitt wird ganz und gar von einem Orgelpunkt auf *g*, der Tonika des Satzes, getragen. Eine geradezu überwältigende Anzahl von Manifestationen der Zahl DREI scheint symbolisch die Gegenwart Gottes anzeigen zu wollen:

- horizontal unterscheidet man drei je dreitaktige Segmente;
- vertikal enthält die Epode drei Schichten – den Orgelpunkt im Bass, das thematische Material im mittleren Register und ein zartes Spiel getupfter Klänge darüber – die sich zur Homophonie und schließlich zum vereinigten Klang verdichten;
- das erste Klavier umgibt jede thematische Achtelnote mit einer Triole von Dreiklängen;
- im zweiten Segment der Epode (T. 179-181) stellt Messiaen drei Bewegungsrichtungen gegenüber (den Abstieg in den drei obersten Notensystemen, die gestaffelten Aufwärtsbewegungen in der Tenorstimme und die Wiederholung sowohl der Orgelpunktoktave als auch des darüber liegenden vierstimmigen Akkordes), vereint sie jedoch innerhalb eines allen gemeinsamen tonalen Universums, dem seines Modus 3;
- im dritten Segment (T. 182-184) beschreibt das zweite Klavier – der Strang der sich in Sehnsucht verzehrenden Seele – eine kreisende Bewegung mit vier vierstimmigen Klängen, während das erste Klavier seine dreistimmigen Triolen fortsetzt; Messiaen schafft so eine musiksymbolische Gegenüberstellung der materiellen und der spirituellen Sphäre.

Das zentrale Stück der *Visions de l'Amen* ist das einzige im Zyklus, das der Beziehung zwischen Gott und seiner angeblich bevorzugten Kreatur, dem Menschen, gewidmet ist. Dabei fällt auf, dass keine der Visionen sich mit den Erfahrungen und Sehnsüchten durchschnittlicher Menschen befasst – mit Menschen, die sich fürchten und verzweifeln, die sich bemühen aber doch oft versagen, die also weder Heilige noch Verdammte sind. Auch in diesem zentralen Satz spricht der Komponist nicht ein einziges Mal vom Menschen. Er bezeichnet ihn nur indirekt, als Seele, und benutzt damit ein Wort, das unter allen Kreaturen vor allem den Menschen kennzeichnet.

Die vorrangigen thematischen Komponenten des Satzes sind denn auch das Motiv der "leidenschaftlichen Verzückung der Seele", die Rhythmen der Schöpfung und die vertikal-symmetrischen Akkorde. Alle diese Komponenten setzen eine aktive Beziehung zwischen zwei Partnern, der menschlichen Seele und ihrem Gott, voraus. Insofern sollte es in diesem Satz eigentlich zwei Stimmen geben – auch wenn es sich dabei nicht um musikalische Stimmen im Sinne selbständiger melodischer Linien handeln muss.[62]

Nur im Sinne dieser beiden am imaginären spirituellen Dialog beteiligten Stimmen ist der Satz zu deuten, mit dem Messiaen im Vorwort den Begleittext zu diesem Satz beschließt: "Die beiden Hauptstimmen scheinen miteinander zu verschmelzen, und es bleibt nichts als das harmonische Schweigen des Himmels."

Das Konvergieren aller *Amen* im Menschen

Die musikalische Darstellung des *Amen du Désir* bildet nicht nur das Zentrum eines vollkommen symmetrischen Aufbaus, es ist zudem als einziges unter den sieben Stücken mit jedem anderen verwandt. Die Kategorie der Verwandtschaft ist jeweils verschieden, und in der Art der Anleihe wird stets eine Aussage über die nach Gottes Liebe verlangende Kreatur – die menschliche Seele – offensichtlich.

I + VII:

Vom *Amen de la Création* übernimmt das Mittelstück des Zyklus die Rhythmen des polyphon gesetzten doppelten Ostinatos. Zwar zitieren noch drei weitere Sätze die Klänge des "Glockenspiels der Schöpfung" (III, V, VII), doch keiner sonst kleidet sie in die ursprünglichen rhythmischen Phrasen. Vom *Amen de la Consommation* entlehnt der zentrale Satz die Idee der Transposition des thematische Materials auf innerhalb der Oktave äquidistante Intervalle.

Ein rhythmisches Ostinato bedeutet die Wiederholung einer Gruppe von Elementen durch zeitliche Versetzung; eine Transposition stellt eine Wiederholung einer Gruppe von Elementen

[62] Es wäre ein wenig naiv, wollte man in allzu direkter Übertragung die Rolle des ersten Klaviers als Stimme Gottes identifizieren. Abgesehen vom zweisträngigen rhythmischen Orgelpunkt, der vielleicht eine solche Zuordnung rechtfertigen könnte, spielt das Instrument zu viele ornamentale Takte, die dem Part des zweiten Klaviers als Hintergrund dienen. Dies aber ist wohl kaum die Rolle, die Messiaen Gott zuweisen will.

durch Versetzung im Raum dar. Mit der Übernahme gerade dieser beiden Prozesse scheint Messiaen die das Leben der irdischen Geschöpfe bestimmenden Koordinaten gewählt zu haben, die Raster, an denen die Grenzen dieses Lebens gemessen werden.

Man darf sich daher vermutlich nicht wundern, wenn man entdeckt, dass Zeit und Raum in der menschlichen Perspektive als nicht wirklich vollkommen wahrgenommen werden. Anlässlich der Schöpfung komponiert Messiaen den zeitlichen Aspekt des göttlichen Aktes (die wiederholten rhythmischen Phrasen mit ihren mehrdimensionalen Palindromen) in idealer und vollständiger Form; anlässlich der Darstellung des Verlangens dagegen bleiben deren Formen unvollständig.[63] Dasselbe lässt sich für den Raum feststellen: Im Bild des Einzugs der Gerechten in die himmlische Stadt schließen sich die äquidistanten Transpositionen zu einem vollständigen Kreis; bei der Darstellung des von den Geschöpfen empfundenen Verlangens dagegen bleibt der entsprechende Prozess Fragment.[64]

III + V:

Mit dem dritten Satz verbindet das Mittelstück die Form der griechischen Chor-Ode; vom fünften Satz zitiert es den Vogel-Stil. Wieder sind die Unterschiede ebenso interessant wie die Gemeinsamkeiten.

Die Epode einer griechischen Chor-Ode ist in ihrer Beziehung zu den vorangegangenen Strophen relativ frei: Sie kann ihnen lediglich einen Schlussabschnitt hinzufügen, dessen Material in den Grenzen dessen bleibt, was schon vorher gehört wurde, oder aber neues und unerwartetes Material einführen. Im *Amen de l'agonie de Jésus* bedient Messiaen sich der Epode, um das Schöpfungsthema in Erinnerung zu rufen, das sonst in diesem Satz nicht vorkommt, und vertieft auf diese Weise das Bild des leidenden Jesus um einen teleologischen Aspekt. Im *Amen du Désir* dagegen bleibt die Epode in der Atmosphäre des

[63] Im ersten Satz erklingt der Rhythmus des obersten Ostinatos genau dreimal, während im vierten Satz beide Ostinati auf halbem Wege abbrechen.

[64] Im siebten Satz durchläuft das Thema die tonalen Bezüge auf *a*, *cis* und *f*, um dann noch einmal nach *a* zurückzukehren, während die Kleinterz-Transposition des Themas der "Verzückung" im vierten Satz nach der dritten Stufe aufgegeben wird.

nach der Liebe Gottes verlangenden Geschöpfes verhaftet, unterstreicht allerdings dessen zartes Seufzen mehr als seine leidenschaftliche Verzückung. Die Anleihe kann daher als eine Erinnerung an den irdischen Leidensweg der Kreaturen gedeutet werden.

In ähnlicher Weise verwendet Messiaen die freudige Musik der Vögel im *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* als Umgebung für die Äußerung der Engel, um das fassungslose Erstaunen der Geistwesen, die sich als Ausführende des göttlichen Willens und nicht als unterhaltsame Musiker fühlen, ein wenig aufzuhellen. Im *Amen du Désir* dagegen schmücken die Triller und charakteristischen Vorschläge die Variante einer schlichten und schon zuvor gehörten Codetta. Diese Anleihe erinnert vielleicht an den erfolgreichen Versuch der Singvögel, in ihrem täglichen Lobgesang Gottes die 'vollkommene Freude' zu verwirklichen.

II + VI :

Mit dem zweiten und sechsten Satz schließlich teilt das Mittelstück des Zyklus zwei Eigenheiten der Textur: das Unisono des kosmischen Gesetzes und die sich gabelnden Skalen des Jüngsten Gerichtes. Die Unisono-Passage in T. 164-186 des *Amen du Désir* ähnelt der Komponente, die T. 1-48 des *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* beherrscht, in Hinblick auf den einoktavigen Abstand der beiden Stimmen und die große Lautstärke. In analoger Weise nehmen die auseinander laufenden Linien, zu denen sich das Thema der Verzückung entwickelt,[65] die entsprechende Gegenüberstellung gegenläufiger Chromatik im Zentrum des Gerichtsthemas voraus.

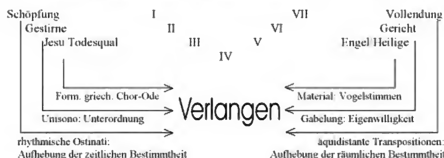
Um den zu zeichnen, der sich heftig nach Vereinigung mit Gott sehnt (und daher das *Amen* des Verlangens spricht), wählt Messiaen unter dem Material der beiden dem universellen Maß und Gesetz gewidmeten Stücken zwei Texturmerkmale: die perfekte Parallele (Unisono, deutbar als Symbol des Gehorsams) und die auseinander laufende Bewegung (die Gabelung, deutbar als Symbol der Eigenwilligkeit). Angesichts der Bestimmung des jeweils als Quelle benutzen Satzes scheint eine Entschlüs-

[65] Vgl. IV: T. 49-58 etc., wo Messiaen vier in modalen Parallelen ansteigenden Stimmen eine einzige gegenüberstellt, die immer wieder abzusteigen versucht, mit VI: T. 2-3 etc.

> selung der intendierten Botschaft relativ einfach: Der Mensch hat die Wahl zwischen zwei grundsätzlichen Verhaltensweisen. Den vollkommenen kosmischen Tanz der Gestirne sollte er imitieren und ihren Ausruf "Amen, hier sind wir" übernehmen, denn diese Antwort ist gottgefällig. Den Widerspruchsgeist der vom Weg abkommenden Wesen, die am Jüngsten Tag als Verwünschte dastehen, muss er zu vermeiden suchen.

Für Messiaen spiegeln sich alle *Amen* der Welt im Bild des Menschen, der die Liebe Gottes sucht.

Tabelle 7. das zentrale Amen, seine Anleihen und deren Symbolik



Teil III

Betrachtungen zur Geburt von Bethlehem (Eine mehrdimensionale Sinfonie)

Die Quellen der "Blicke auf das Jesuskind"

Columba Marmion

Die geistlichen Schriften des Benediktinerabtes Dom Columba Marmion waren schon zu seinen Lebzeiten als beispielhafte Darstellungen kirchlicher Lehre anerkannt. Marmions ehemaliger Sekretär und Mitbruder Raymond Thibaut berichtet in seiner Biografie *Un maître de la vie spirituelle: Dom Columba Marmion*, Papst Benedikt XV. habe dem Abt während einer Privataudienz versichert, er verwende dessen Bücher in seinen eigenen spirituellen Exerzitien mit viel Gewinn und lege sie deshalb auch seinen Bischöfen und Erzbischöfen ans Herz, da sie "die reine Doktrin der Kirche" enthielten.[1] Thibaut selbst sieht in Marmions Werk eine Synthese der gesamten Theologie, insofern es die offenbarten Wahrheiten, die Lehrentscheidungen der Konzile, die theologischen Einsichten und die Grundlage des Thomismus behandelt.[2]

[1] Raymond Thibaut, *Un maître de la vie spirituelle: Dom Columba Marmion, abbé de Maredsous (1858-1923)*, Maredsous, Éditions de Maredsous, 1953, S. 325.

[2] Thibaut, *Un maître de la vie spirituelle*, S. 332. In einem aus einem Festvortrag zum 25. Todestag Dom Marmions hervorgegangenen Aufsatz gibt Pater I. Ryelandt eine detaillierte Übersicht über die geistlichen Quellen des Abtes; vgl. *Présence de dom Marmion*, Paris, Desclée de Brouwer, 1948, S. 249f.

In vieler Hinsicht wirkt dieser Autor, dessen Schriften Messiaens Denken so entscheidend inspiriert haben, wie eine komplementäre Ergänzung zu Ernest Hello. Während Hellos Stil den Einfluss der Kirchenväter spüren lässt, ist die Sprache des Abtes eher von den Briefen des Apostels Paulus geprägt; während Hellos Pessimismus angesichts menschlichen Fehlverhaltens bedrückend wirkt, verkündet Marmion eine Theologie der Hoffnung. Sein theologischer Grundton, den Messiaen teilte, ist ganz auf Dankbarkeit angesichts Gottes verströmender Liebe gestimmt. Es dürfte deshalb nicht allzu sehr verwundern, wenn Messiaen sich zu Marmions Werk als Ganzem hingezogen fühlte, während Hellos Werk ihn wohl nur in einzelnen Aspekten ansprach.

Wer also war dieser geistliche Schriftsteller, den Messiaen zum Verständnis seiner *Vingt Regards* für so wichtig hielt, dass er ihn im Partitur-Vorwort namentlich erwähnt? Columba [ursprünglich Joseph] Marmion (1858-1923) wuchs als Sohn eines irischen Vaters und einer französischen Mutter zunächst in Dublin auf, studierte dort sowie in Rom und trat mit 28 Jahren in das belgische Benediktinerkloster Maredsous ein, dessen Abt er dreiundzwanzig Jahre später wurde. Er galt als begnadeter Prediger und Exerzitienmeister sowie als gesuchter Beichtvater und war u.a. ein Berater und Freund des Mannes, der später als Kardinal Mercier Primat von Belgien werden sollte. Aus Vorträgen für seine Mönche entstanden in den Jahren 1917-1922 drei Bände geistlicher Schriften, die heute seinen Ruhm und Einfluss begründen: *Le Christ vie de l'âme* (1917; deutsch *Christus das Leben der Seele*), *Le Christ dans ses mystères* (1919; deutsch *Christus in seinen Geheimnissen*) und *Le Christ idéal du moine* (1922; deutsch *Christus unser Ideal*).[3]

Das am 7. Februar 1957 eingeleitete Verfahren zur Seligsprechung wurde am 3. September 2000 von Papst Johannes Paul II. durch die feierliche Erhebung zur Ehre der Altäre abgeschlossen. Dabei betonte der Papst ausdrücklich die außerordentliche Bedeutung Marmions als Seelenführer und geistlicher Schriftsteller, der neue Perspektiven auf Jesus Christus eröffnet habe.[4]

[3] Eine gute moderne Ausgabe liegt vor in Dom Columba Marmion, *Œuvres Spirituelles*, Paris, Pierre Zech, 1998.

[4] Eine etwas ausführlichere Biografie sowie weiterführende Literaturhinweise finden sich in Anhang 5 gegen Ende dieses Buches.

Der vielfache Blick auf die Krippe bei Marmion und bei Messiaen

Im Alter von 60 Jahren schrieb Marmion das zweite der später 'klassisch' genannten Werke, eine Sammlung von Exerzitienvorträgen, die 1917 von Thibaut unter dem Titel *Le Christ dans ses mystères* für den Druck vorbereitet wurden. Dieses Werk, dessen deutsche Übersetzung 417 Seiten umfasst,[5] besteht aus drei ungleich langen Teilen.

Einleitende Betrachtungen (S. 3-31)
1. Die Geheimnisse Christi sind unsere Geheimnisse
2. Wie wir uns die Frucht der Geheimnisse Christi aneignen

Teil I: Die Person Christi (S. 32-92)
3. Im Schoße des Vaters
4. Das Wort ist Fleisch geworden
5. Erlöser und Hoherpriester

Teil II: Die Geheimnisse Christi (S. 95-417)
6. Göttliche Vorbereitungen des Erlösungswerkes
7. O wunderbarer Austausch!
8. Erscheinung des Herrn
9. Die Jungfrau Maria: Geheimnisse der Kindheit und des verborgenen Lebens Jesu
10. Die Taufe und die Versuchung Jesu
11. Einige Seiten des öffentlichen Lebens Jesu
12. Auf Tabors Höhen
13. "Christus hat die Kirche geliebt und sich für sie dahingegeben"
14. Auf den Spuren Jesu vom Gerichtshofe bis Kalvaria
15. "Auferstanden mit Christus"
16. "Vater, verherrliche deinen Sohn"
17. Die Sendung des heiligen Geistes
18. "Zu meinem Gedenken"
19. Das Herz Jesu Christi
20. Christus, die Krone aller Heiligen

Untersucht man den Aussagegehalt der zwanzig Vorträge genauer, so kann man allerdings unter der Oberfläche der im Inhaltsverzeichnis nahe gelegten Einteilung eine zweite, ganz andere und viel wesentlichere Struktur erkennen. Da sich diese unterschwellige Struktur zudem in Messiaens auf

[5] Abt D. Columba Marmion OSB, *Christus in seinen Geheimnissen*, Übers. M. Benedicta v. Spiegel OSB, Paderborn, Schöningh, 1931. In der erwähnten neuen französischen Ausgabe (*Œuvres Spirituelles*) findet sich das Werk auf S. 341-622.

dieses Buch bezogenem Werk widerspiegelt, soll sie noch vor der ersten Beschäftigung mit den musikalischen "Blicken auf das Jesuskind" analysiert werden.

Die drei Vorträge im ersten Teil von Marmions Werk behandeln weniger die im Gesamttitel angekündigten "Geheimnisse Christi" als vielmehr Fragen zu seiner Person und göttlichen Sendung; die beiden ihnen vorangehenden Vorträge haben sogar ausdrücklich einleitenden Charakter. Man erkennt also einen Aufbau bestehend aus 2+3 + 15 Vorträgen. Wie später gezeigt werden soll, beginnt auch Messiaens Zyklus, bezüglich seiner religiösen Themen ebenso wie hinsichtlich seines musikalischen Materials, mit fünf Sätzen, die als eine Art Exposition fungieren und insofern von den verbleibenden, das theologische und kompositorische Material der Exposition unterschiedlich verarbeitenden Stücken innerlich abgesondert sind. Auch in der Musik lässt sich also ein Aufbau aus 5 + 15 feststellen – eine strukturelle Parallele, die kaum zufällig sein dürfte.

Doch dies ist nur die offensichtliche Gliederung. Die sich darunter verbergende tiefere Struktur beruht auf einer groß angelegten Achsensymmetrie. Diese Spiegelung unterwandert in gewisser Weise den äußeren Aufbau, den der Abt seinen Schülern präsentiert. Die Tatsache, dass die Symmetrie nicht streng durchgeführt ist, sondern einen Fall von kreuzweiser Entsprechung enthält, bestätigt diese Analyse mehr, als dass sie sie in Frage stellte. Inhaltlich entsprechen sich folgende Vorträge:

- der erste und der letzte: die Früchte, die Christus den an ihn Glaubenden in seinen Geheimnissen darbietet (1), korrespondieren mit dem Beispiel, das er seinen Heiligen gibt (20);
- der zweite und der zweitletzte: der Glaube und die Anbetung der in der Liturgie verbundenen Gläubigen (2) spiegelt sich im Glauben und der Anbetung, die die Herz-Jesu-Verehrung bestimmt (19);
- der dritte und der drittletzte: ebenso wie Gott unter den Menschen gegenwärtig ist in seinem Sohn (3), ist Christus unter seinen Gläubigen gegenwärtig in der Eucharistie (18);
- der vierte und der *fünft*letzte: der Abstieg zur Erde und die Fleischwerdung des Wortes (4) findet seine gegenläufige Entsprechung in der Himmelfahrt, in der der Menschensohn erneut göttliche Natur annimmt (16);
- der fünfte und der *viert*letzte: die irdische Aufgabe Jesu, die Menschheit von ihrer Sünde zu befreien und zu einem heiligmäßigen Leben anzuleiten (5), wird nach der Himmelfahrt vom heiligen Geist weitergeführt (17);

- der sechste und der sechstletzte: die Hoffnung der Gläubigen angesichts der nahen Geburt Christi (6) wiederholt sich in der durch die Auferstehung beflügelten neuen Hoffnung (15);
- der siebte und der siebtletzte: Bethlehem (7) steht in symmetrischem Bezug zu Golgota (14), die Geburt Jesu zu seinem Tod;
- der achte und der achtletzte: Jesus wird trotz der Armseligkeit seiner Krippe von den Weisen (8) und trotz seines Einzugs auf einem Esel von der Menschenmenge in Jerusalem (13) als König verehrt;
- der neunte und der neuntletzte: die Wunder einer jungfräulichen Mutter und eines Knaben, der die Priesterschaft belehrt (9), werden überhöht in der Verklärung auf dem Berg Tabor (12);
- die beiden zentralen Stücke: das Zeugnis Johannes des Täufers zur Gottessohnschaft Jesu (10) findet seine Entsprechung in Jesu messianischen Selbstzeugnissen (11).

Die hier aufgezeigte ausdrückliche Spiegelung erscheint relevant nicht zuletzt angesichts der Tatsache, dass sich eine ähnliche Achsensymmetrie auch in Messiaens Zyklus nachweisen lässt. Dort betrifft sie zwar nur die letzten fünfzehn und nicht alle zwanzig Sätze, doch ist eine solche Anlage, die noch dazu die spirituelle und musikalische Aussage ganz entscheidend bestimmt, ungewöhnlich genug.

Sollte man dennoch befürchten, dass eine Betonung der identischen Anzahl der Vorträge einerseits und der Musiksätze andererseits allzu leicht zu einer Überinterpretation verführt, so lässt doch die strukturelle Analogie – mit ihrem Vorspann aus fünf Abschnitten, die als Ausgangspunkt für alle weiteren Entwicklungen sowie als Basis für eine übergreifende Achsensymmetrie dienen – keinen Zweifel daran, dass der Komponist sich vom Theologen in mehr als nur inhaltlicher Weise hat anregen lassen.

Jeder Vortrag beginnt mit einer Zusammenfassung und Vorbemerkung von etwa einer Seite, gefolgt von mehreren Kapiteln ganz unterschiedlicher Länge (1-8 Seiten).[6] Einzig die der Kreuzigung gewidmete Rede bildet eine Ausnahme, insofern sie aus nur zwei Kapiteln besteht, deren zweites die Form von fünfzehn kurzen Kreuzweg-Meditationen hat. Marmion verbindet in allen Texten Kontemplation mit Unterweisung, doch verzichtet er ganz auf philosophische Exkurse, und jede historische oder kritische Distanz liegt ihm fern. Stattdessen kommentiert er jedes Geheimnis Christi, indem er seine

[6] Die einleitenden Betrachtungen bestehen aus 5 + 3 Kapiteln, die Vorträge des ersten Teiles über die Person Christi aus 6 + 4 + 5 und die des zweiten Teiles über die im Verlauf des Kirchenjahres gefeierten Mysterien aus 4 + 5 + 4 + 5 + 6 + 6 + 4 + 5 + 2 + 6 + 6 + 5 + 5 + 5 + 6 Kapiteln.

erläuternde Nacherzählung mit häufigen Bibelzitaten oder -paraphrasen anreichert. Hier wie auch in seinen beiden anderen Werken findet der Abt seine Quellen außer in der Bibel[7] vor allem in den Schriften der Kirchenväter sowie in spirituellen, theologischen und liturgischen Texten.[8] Viele Abschnitte schließen mit einem kurzen Gebet.

Wie Brigitte Massin in ihrer Studie zu Messiaens religiöser Poetik zeigt, stützt sich der Komponist schon anlässlich seines neun Jahre vor den *Vingt Regards* verfassten, demselben Thema gewidmeten Orgelzyklus *La Nativité du Seigneur* (1935) auf dieses Werk Marmions; er kommt auf das Buch sogar noch ein drittes Mal zurück, und zwar anlässlich der Arbeit an *Le livre du Saint Sacrement*, seinem letzten Orgelwerk aus dem Jahre 1984, das er als "Bekenntnis des Glaubens an die Realpräsenz Christi in der Hostie" beschreibt.[9] Messiaen hatte Marmion entdeckt, kurz nachdem er seine Stelle in der Trinité angetreten hatte. Damals befand sein Beichtvater, der noch unerfahrene Organist einer wichtigen Pariser Kirche sollte besser vertraut sein mit der liturgischen Abfolge des Kirchenjahres. Messiaen erinnert sich an dieses Gespräch:

> Auf diese Weise habe ich es verstanden, es war ein Rat, dem ich mich gebeugt habe. Und ich habe dabei ein herrliches Buch entdeckt. [...] Man folgt so Tag für Tag den großen Mysterien: Gründonnerstag für die Eucharistie, Ostern für die Auferstehung, Pfingsten für die heilige Dreifaltigkeit etc. Tatsächlich hat mir das Buch in meiner Funktion als Organist sehr gute Dienste geleistet, es hat mir sehr geholfen, meine Orgelzwischenspiele vorzubereiten.[10]

Messiaen fand in Marmions Werk eine ganz außerordentliche Häufung der Wörter *regarder* und *contempler*, zweier Verben, die mit nahezu identischer Bedeutung verwendet werden und schon den ersten Einleitungssatz des Partitur-Vorwortes bestimmen: "Contemplations de l'Enfant-Dieu de la crèche et Regards qui se posent sur lui." Mit der Verwendung dieser beiden

[7] Er zitiert vor allem aus den Paulusbriefen und dem Johannesevangelium, manchmal auch aus den anderen Evangelien, der Apostelgeschichte sowie den Psalmen, ganz selten nur aus den Propheten und der Apokalypse.

[8] Hierunter sind vor allem die Predigten und Schriften verschiedener Heiliger (Cyprian, Gregor von Nazianze, Johannes Chrysostomus, Augustinus, Ambrosius, Leon, Bernhard, Thomas von Aquin, Mechthild, Katharina von Sienna und Thérèse von Lisieux), einiger Patres (Frédéric W. Faber, Franz von Sales, J.B. Bossuet und Jean-Baptiste Chautard) sowie von Kardinal Mercier und Papst Pius X.

[9] Messiaen übers. nach Massin, S. 74.

[10] Messiaen übers. nach Massin, S. 68.

Verben folgt der Benediktiner der spirituellen Tradition der Exerzitien, deren Ziel es ist, die Mysterien Christi für ein möglichst inniges und persönliches Nacherleben zugänglich zu machen, statt sie lediglich intellektuell zu vermitteln. Er lehrt die lebensmäßige Hingabe an die Botschaft des Evangeliums, wie sie schon in der franziskanischen Spiritualität des Mittelalters zu finden ist und in der Thomas von Kempen zugeschriebenen *Nachfolge Christi* große Popularität erlangte.

Die auf dieser Praxis aufbauenden Geistlichen Übungen (Exerzitien) des Jesuitengründers Ignatius von Loyola verbinden individuelle Frömmigkeitserfahrung mit einer kontemplativen Methode, die dem Gläubigen hilft, das Leben Christi systematisch zu erschließen, und ihn zur persönlichen Nachfolge anregt. Dazu empfahl Ignatius, der Meditierende möge sich in die Teilnehmerperspektive versetzen und zeitgleich in unmittelbarer, persönlicher Betroffenheit "Blicke" auf das Christusgeschehen werfen. So soll er sich phantasievoll in die biblischen Personen hineinversetzen, um deren Freude (etwa anlässlich der Geburt Christi) und deren Schmerz (etwa anlässlich der Passion Christi) möglichst realistisch nachzuerleben. In gleicher Weise dienen auch Marmion die Augen, deren Blicke auf eine Szene fallen, und die Gedanken, die das Gesehene dann zu verstehen suchen, dazu, die Beziehung zwischen jedem Aspekt der Lebensgeschichte Jesu und der Haltung der Beobachter zu unterstreichen, eine Beziehung, ohne die das Ereignis nie seine volle Bedeutung erhalten könnte.

Liest man den gesamten Text dieses Vortragszyklus, so lernt man zu unterscheiden zwischen den Kontemplationen, von denen Marmion *erzählt*, und anderen, zu denen er *auffordert* – zwischen den Blicken biblischer Personen und solchen, die die Mönche von Maredsous sowie alle Christen dieser und späterer Epochen im Geiste selbst werfen sollen. Wenn Messiaen aus Marmions Schrift zitiert, so stammen seine Exzerpte allerdings bezeichnenderweise fast ausschließlich aus Passagen, die biblische Vignetten beschreiben. Diese Zitate lassen kaum ahnen, in welcher Dichte und mit welchem Nachdruck Marmion seine Leser aufruft, zur Vertiefung ihrer Spiritualität in der persönlichen Nachfolge das irdische Leben Christi im Interesse ihres eigenen Seelenheiles zu *schauen* und zu *betrachten*.

Vergleicht man die genannten Werke von Marmion und Messiaen im Detail, so entsteht der Eindruck, dass zwar die Sprache verschieden ist, insofern der semantischen Eindeutigkeit des muttersprachlichen Wortes eine deutungsbedürftige musikalische Symbolik gegenübersteht, dass jedoch die auf religiöse Erbauung abzielende pädagogische Absicht ganz ähnlich ist, wenn auch im einen Fall explizit, im anderen implizit.

Marmion stellt die Themen, die er in *Christus in seinen Geheimnissen* behandelt, in einer Reihenfolge vor, die man als gleichzeitig horizontal und vertikal beschreiben könnte. Die horizontale Dimension ist verwirklicht in den Meditationen zu den Festtagen des Kirchenjahres, die den Lebensweg Jesu von der Zeit kurz vor seiner Geburt bis zur Gründung der Kirche nach seinem Tod verfolgen. Die vertikale Dimension zeigt sich vor allem in den Aspekten, die nicht nach menschlicher Zeit bemessen werden können: in der Identität Christi als zweiter Person der Trinität, in seinem Wesen als menschgewordenes Wort und im göttlichen Heilsplan für die Erlösung der Menschheit.

Die bestimmenden Bilder dieser vertikalen Dimension sind "Gottvater und Sohn", "der unerhörte Austausch der zwei Naturen Christi" und "der Stern und das Kreuz". Die drei zeitlosen Aspekte erscheinen zunächst getrennt von den liturgischen Anlässen in den Kapiteln des ersten Teiles; später vermischen sie sich mit den Meditationen zu den von der Kirche gefeierten Mysterien. Die Meditationen umgeben ihrerseits die stete Erinnerung an das Geheimnis des inkarnierten Wortes mit langen Passagen, die schlichte und anrührende Geschichten aus dem Leben Jesu einfach nacherzählen. Dabei bemüht Marmion sich, die "Blicke" seiner Leser so zu lenken, wie es kirchlicher Lehre entspricht. Bei dieser Gelegenheit stößt man auf die Vorstellungen dessen, was Messiaen "immaterielle oder symbolische Geschöpfe" nennen wird: Aspekte einzelner Ereignisse, derer man sich beim "Schauen" oder "Betrachten" der göttlichen Geheimnisse bewusst sein soll, die aber leicht übersehen werden, da die Menschen dazu neigen, visuelle Eindrücke allzu vordergründig zu deuten.

Wie Marmions Buch enthält auch Messiaens musikalisches Werk ein Netz vertikaler und horizontaler Fäden. Die Beziehung zwischen Gottvater und Sohn ist vorrangig im Zyklus: horizontal, insofern schon der allererste Satz dem *Regard du Père* gewidmet ist, und vertikal, insofern sein musikalisches Symbol, das Gottesthema, das gesamte Werk durchzieht. Der fünfte Satz, *Regard du Fils sur le Fils*, verbindet den Gesichtspunkt der beiden ersten Personen der Dreifaltigkeit mit dem der beiden Naturen Christi; diese werden im *L'échange* betitelten dritten Satz noch zusätzlich unterstrichen. Der zweite Satz, *Regard de l'étoile*, scheint zunächst an ein romantisch-unschuldiges Bild vom Stern über dem Stall anzuknüpfen; doch der Stern, so warnt der Begleittext, "scheint naiv, überstrahlt von einem Kreuz", gewinnt also seine dramatische Bedeutung erst vom Kreuzesgeschehen her, das insofern dem Jesuskind schon in die Wiege scheint und sein gesamtes Leben überschatten wird. Unter den fünf Sätzen, die die Exposition des Zyklus

bilden, lässt nur der vierte, *Regard de la Vierge*, in den ersten Lebensstunden des Kindes von Bethlehem überhaupt eine menschliche Gegenwart zu.

Im weiteren Verlauf seines Textes beschreibt Marmion auch die Blicke der Personen, die in der Volksfrömmigkeit zentrale Attribute bei der Ankunft Christi auf Erden darstellen: die Propheten, die den Messias schon seit Jahrhunderten verheißen haben (Vortrag 6), die Engel, die das Ereignis verkünden und Gott preisen (7), die Hirten und Weisen, die dem Kind in der Krippe als neugeborenem König huldigen (7, 8) und die Jungfrau selbst (7, 9). Diesen aus allen Weihnachtsgeschichten vertrauten Personen stellt Marmion Männer an die Seite, die die göttliche Sendung Jesu bezeugen werden: Johannes der Täufer, der ihn ankündet und in ihm Gottes Sohn erkennt, die Jünger, die ihn begleiten, verraten und zu ihm zurückfinden, um ihm bis in den Tod nachzufolgen, freudig "weil sie würdig befunden waren, für den Namen Jesu Schmach zu leiden",[11] und Paulus, "den großen Apostel", der das Christusgeschehen theologisch festschreiben wird. Dabei fällt ein Detail ins Auge, dass sich als bedeutsam für Messiaens Werk erweisen soll: Marmion erwähnt Johannes den Täufer nicht unter den Jüngern, sondern bereits in seinem sechsten Vortrag, unter den Propheten, und erinnert damit an sein Attribut als "letzter der Propheten".

Von den übrigen neutestamentlichen Geschichten, die Marmion seinen Betrachtungen in Vortrag 12 bis 17 zugrunde legt – Verklärung, Passion, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt und Herabkunft des heiligen Geistes – übernimmt Messiaen nur die allerletzte für seinen Zyklus; er interpretiert den heiligen Geist hier jedoch als "Geist der Freude" (vgl. den 10. Satz, *Regard de l'Esprit de joie*); dazu wird später noch mehr zu sagen sein. Auch aus den nachpfingstlichen Kirchenfesten, den Herz-Jesu- und Allerheiligen-Feiern, denen Marmion seine drei letzten Exerzitienvorträge widmet, geht bei Messiaen nur ein einziger Musiksatz hervor, der *Regard de l'Église d'amour* (XX). Gleichzeitig fügt der Komponist eigene "Blicke" hinzu, die im Werk des Abtes nicht angelegt scheinen: die Blicke des Kreuzes (VII), der furchtbaren Salbung (XVIII), der Höhen (VIII), der Zeit (IX) und des Schweigens (XVII).

Es lohnt sich, genauer hinzusehen, welche Beobachtungen Marmion zu den "Blicken" macht, die ihren Weg in Messiaens Komposition finden werden. Das Bild des seinen Sohn betrachtenden Vaters, im Begleittext des Komponisten auf einen knappen Bibelvers beschränkt ("Blick des Vaters. Und Gott sprach: Dies ist mein lieber Sohn, an dem ich mein Wohlgefallen

[11] Marmion zitiert hier, im 3. Kapitel des 17. Vortrags, Apostelgeschichte 5, Vers 41

habe") erscheint bei Marmion in vielen unterschiedlichen Formen immer gleicher Aussage. Der Sohn ist ein Objekt besonderer Liebe,[12] sowohl in seinem neugeborenen Sein als auch in seinem späteren Handeln;[13] er ist auch und gerade als Mensch die große Freude und das Entzücken des göttlichen Vaters;[14] und er ist die vollkommenste Form aller im Ebenbild Gottes Geschaffenen.[15] Der Blick des Vaters ist das Bild, das alle Reflexionen Marmions über die Geheimnisse Christ beherrscht. Selbst noch im letzten Vortrag des Buches, der dem Allerheiligen-Fest gewidmet und mit "Christus, die Krone aller Heiligen" überschrieben ist, kommentiert der Abt ausführlich den liebevollen Blick des Vaters, der diesmal allerdings nicht mehr auf die menschlich inkarnierte Form, sondern auf das ewige Sein des göttlichen Logos gerichtet ist.[16]

[12] "Nun aber betrachtet der Vater den Sohn auch im Gewande der Menschheit. [...] Der erste Blick, der auf Christus ruht, die erste Liebe, die ihn umgibt, ist der Blick und die Liebe des ewigen Vaters." (7/1 S. 119)

[13] "An all diesen Handlungen Jesu hat der Vater sein Wohlgefallen. Er schaut voll Liebe auf den Sohn, nicht bloß, wenn er auf Tabor im Glanze seiner Herrlichkeit erstrahlt, sondern auch da, wo Pilatus der Menge den blutüberströmten Erlöser mit der schmachvollen Dornenkrone zeigt, gedemütigt und zerschlagen, gleichsam der Auswurf der Menschheit. Das unendliche Wohlgefallen des Vaters ruht auf dem Sohne ebensowohl in der Niedrigkeit des Leibes wie im Glanze der Verklärung." (14/1, S. 275)

[14] "Der himmlische Vater sieht mit größerem Wohlgefallen auf die unscheinbarste Handlung seines Sohnes als auf das ganze Weltall." (1/2, S. 7) "Endlich ruhte der Blick des himmlischen Vaters auf seinem menschgewordenen Sohne! O unaussprechliches Geheimnis! Dieser Blick umfaßte die unendliche Vollkommenheit Gottes, in die nie ein Mensch, noch ein Engel, selbst nicht Mariens reine Seele eindringen kann, umfaßte die Fülle des unendlichen Seins, verborgen in dem Kindlein, das in der Krippe liegt. Und hingerissen von Entzücken, ruft der Vater aus: 'Du bist mein geliebter Sohn, an dir hab' ich all mein Wohlgefallen'." (7/5, S. 133)

[15] "Der Vater sieht in seinem Sohne das vollkommene Gleichbild seiner göttlichen Eigenschaften; der Sohn strahlt wie ein Spiegel ohne Makel alles zurück, was er vom Vater empfangen hat. Darum sieht der Vater, indem er seinen Sohn betrachtet, in ihm die Fülle seiner eigenen Vollkommenheit, und hingerissen von diesem göttlichen Schauspiel, verkündet er der Welt, dass er an diesem Sohn sein Wohlgefallen hat." (3/2, S. 39)

[16] "Indem er sein ewiges Wort betrachtet, sieht er in einem einzigen Blick die unbegrenzte Zahl möglicher Wesen und hat daraus in ewigem Ratschlusse Geschöpfe auserwählt, die in sich die unendlichen Vollkommenheiten des göttlichen Wortes, wenn auch in sehr beschränktem Maße, verwirklichen und nach außen hin kundgeben sollten. [...] Der Vater schaute seinen eingeborenen Sohn als das fleischgewordene Wort. Er schaute in dieser, mit seiner Gottheit persönlich vereinigten Menschheit die vollendete Vereinigung und Zusammenfassung aller geschaffenen Vollkommenheit. Auf Tabor hat er uns ja geoffenbart, dass dieser Gottmensch das Meisterwerk seines Gottesplanes, der Gegenstand 'seines höchsten Wohlgefallens' sei." (20/2, S. 399-400)

Der fünfte der *Vingt Regards* trägt den Titel *Regard du Fils sur le Fils.* Wie Messiaen in Klammern erklärt, geht es dabei um den Sohn-als-Logos ("le Fils-Verbe"), der auf den Sohn-als-Jesuskind (le "Fils-enfant-Jésus") herabschaut. Auch dazu findet sich bei Marmion ein verwandter Gedanke: allerdings scheint dieser den "Blick" umgekehrt gerichtet zu beschreiben, wenn er betont, dass die Seele des soeben Geborenen das ganze ihn erwartende Leben erschaut und in dessen Verwirklichung einwilligt.[17] Den Hauptteil des Begleittextes zu diesem Stück bildet eine Reihe von Halbsätzen. Zwei der Komponenten, "la personne du Verbe dans une nature humaine" und "mariage des natures humaine et divine en Jésus-Christ", scheinen von den Meditationen des Benediktinerabtes beeinflusst, der erklärt: "Das göttliche Wort hat, da es die Natur unseres Geschlechtes annahm, sich sozusagen mit der gesamten Menschheit vermählt" (2/2, S. 24-25).

Eine andere Facette desselben Bildes ist in dem Begriff "Austausch" zusammengefasst, den Messiaen als "terrible commerce humano-divin" interpretiert, wobei er erklärend hinzufügt: "Gott wird zum Menschen, um uns zu Göttern zu machen". Diese Wortwahl für den Akt der Sündenbefreiung konnte Messiaen bereits von den Kirchenvätern kennen.[18] Marmion spricht, als er im ersten Teil seines *Christus in seinen Geheimnissen* über die Identität Christi reflektiert, zunächst von einem "wunderbaren Austausch, der sich vollzieht, indem der Schöpfer des Menschengeschlechtes unsere Menschheit annimmt und uns dafür seine Gottheit schenkt" (2/2, S. 25), und präzisiert diesen Gedanken im Vorspann zu seinen Meditationen über die göttliche Geburt.[19] Mit einem Zitat aus dem Antiphon zum Oktavtag des Weihnachtsfestes ruft Marmion aus: "O wunderbarer Tausch [...]; der Schöpfer des

[17] "In diesem ersten Augenblicke seines irdischen Lebens (original: "Dans ce premier *regard*") überschaute die Seele Jesu die ganze Reihe seiner Geheimnisse und die Summe aller Art von Erniedrigungen, Mühen und Leiden, aus denen sie gebildet waren. Und durch einen einzigen Akt hat seine Seele eingewilligt, dieses Lebensprogramm zu verwirklichen." (3/2, S. 41)

[18] Vgl. z.B. bei Origines (*Contra Celsium*: III,28), Athanasius von Alexandria (*Über die Inkarnation des Logos*: 54,3) und Augustinus (*De Trinitate*, Sermo 166,4)

[19] "Erster Vorgang in diesem Tausch: Das ewige Wort entlehnt von unserem Geschlechte eine menschliche Natur, um sie persönlich mit sich zu vereinigen. Zweiter Vorgang des Tausches: durch seine Menschwerdung verleiht das Wort hinwiederum uns die Teilnahme an seiner göttlichen Natur. [...] In der Menschwerdung wird Gott sichtbar, damit wir ihn hören und nachahmen können. Die Menschwerdung macht Gott fähig zu leiden, unsere Schulden zu sühnen und uns zu heilen durch seine Erniedrigung. [...] Es handelt sich also um einen Tausch zwischen Gott und Mensch: Das Kind, das heute geboren wird, ist wahrer Gott. Die menschliche Natur, die er von uns entlehnt, soll das Werkzeug sein, wodurch er uns seine Gottheit mitteilt." (7/0, S. 115, 117)

Menschengeschlechtes hat einen menschlichen Leib angenommen und ließ sich herab, von einer Jungfrau geboren zu werden. Er ist hervorgegangen als Mensch ohne irdischen Vater und hat uns seine Gottheit mitgeteilt" (7/0, S. 118). Wenig später fügt er genau die Worte hinzu, die Messiaen zitiert: "Il se fait homme pour nous rendre dieux".

Mit dem Austausch verwandt ist der *Regard de l'Onction terrible*, dem Messiaen den achtzehnten Satz seines Zyklus widmet. Im Begleittext formuliert der Komponist: "Das Wort nimmt eine gewisse menschliche Natur an; die schreckliche Majestät wählt das Fleisch Jesu." Marmion verwendet den Begriff "Salbung" dreimal: als Wirkung des heiligen Geistes anlässlich der Inkarnation, als Kraft, die Jesus bei seinem Aufstieg nach Golgota zukommt, und als innere Freude aller Christen im Gedanken an das Kreuzigungsgeschehen.[20]

Schon im Vorwort zu seiner Partitur macht Messiaen auf eine interessante musikalische Deutung aufmerksam: Er hat für den Stern und das Kreuz ein einziges gemeinsames Thema entworfen. Seine Erklärung, dass der Stern die Erdenzeit Jesu eröffne und das Kreuz sie beschließe, erscheint dabei eher nur vordergründig. Diese Doppelgesichtigkeit ist ja schon im "Sohn, der auf den Sohn blickt", angelegt. Die zuvor zitierten Worte aus dem Begleittext zum *Regard de l'étoile* gehen vermutlich auf Worte Marmions zur unabdingbaren Beziehung zwischen Krippe und Kreuzeshügel zurück,[21] und auch das in Messiaens Kommentar zum *Regard de la Croix* überschriebenen

[20] "Ferner ist durch das Geheimnis der Menschwerdung die allerheiligste Menschheit des Wortes geweiht, 'gesalbt' worden. Nicht zwar durch äußere Salbung, wie einfache Geschöpfe sie empfangen, sondern mit einer durchaus geistigen Salbung. Durch die Wirkung des Hl. Geistes, den die Liturgie 'geistige Salbung' nennt, hat die Gottheit sich auf die Menschheit Jesu wie Freudenöl ausgegossen." (5/1, S. 78) – "Zugleich hat der Heiland uns aber auch die Gnade der Stärke verdient, damit wir in den Prüfungen hochherzig auszuhalten vermögen. Von seinem Kreuze träufelt der Balsam, der uns das unsere erträglich macht; denn in unserem Kreuze ist es ja das seinige, das wir tragen. Er vereinigt unsere Leiden mit den seinigen, gibt ihnen durch diese Vereinigung unschätzbaren Wert und macht sie zu einer Quelle reichster Verdienste." (14/5, S. 283-284) – "Die Kraft und Salbung seines Kreuzes wird überströmen in unser Herz, und aus ihr werden wir die Kraft, den Frieden und jene innere Freudigkeit schöpfen, die selbst im Leiden zu lächeln vermag." (13/4, S. 269)

[21] "Die Genugtuung Christi wird allerdings erst im Opfertode auf Golgota ihre Vollendung finden. Aber der hl. Paulus sagt uns, dass Christus gleich im ersten Augenblicke seiner Menschwerdung einwilligte, den Willen des Vaters zu vollbringen und sich als Opfer für die gefallene Menschheit hinzugeben. [...] Schon in der Krippe beginnt das leidvolle Dasein, das den Heiland auf den Kreuzeshügel führte, damit er nach Überwindung des Bösen uns die Gnade des Vaters wieder gewänne. Die Krippe ist zwar nur die erste Stufe auf diesem Leidenswege, doch sind in ihr schon alle späteren Stufen miteingeschlossen." (7/4, S. 128)

siebten Satz evozierte Bild, "Das Kreuz sagt ihm: in meinen Armen wirst du Priester sein", findet sich in den Vorträgen des Abtes.[22]

Zwischen den Ehrfurcht gebietenden geistigen Blicken und den anrührenden menschlicher Zuschauer vermitteln die der Engel und der reinen Jungfrau. Unter dem Titel *Regard des Anges* merkt der Komponist an, "die Verwunderung der Engel" werde "immer größer, da Gott sich nicht mit ihnen, sondern mit der Menschheit vereint". Diese fast als Eifersucht zu charakterisierende Verwunderung findet sich auch in Marmions Schriften.[23] Maria dagegen beschreibt der vierte Satz als "Unschuld und Zärtlichkeit. Die Frau der Reinheit, die Frau des Magnifikat, die Jungfrau blickt auf ihr Kind."[24] Im Untertitel zum *Première communion de la Vierge* betitelten neunten Stück ergänzt Messiaen diese Charakterisierung noch durch eine in der Vorstellung vorangehende, die er ebenfalls bei Marmion fand: "Nach der Verkündigung betet Maria den in ihr wachsenden Jesus an."[25] Mehr noch als in Messiaens Worten zeigt sich in seiner Musik, dass er auch eine dritte, schmerzliche Seite der Beziehung zwischen Jesus und seiner Mutter bedenkt. Wie Marmion in Erinnerung ruft, gab es jemanden, der diesen Schmerz schon anlässlich der ersten Vorstellung

[22] "Wie das Priestertum, so hat auch das Opfer unseres einzig wahren Hohenpriesters in der Menschwerdung seinen Anfang genommen. [...] Mit vollkommener Willenshingabe hat Christus die Unsumme von Leiden auf sich genommen, die mit der Demut der Krippe begannen und am Kreuze ihren Abschluss fanden. Gleich bei seinem Eintritt in diese Welt bringt Christus sich zum Opfer dar, der erste Akt seines Lebens ist eine priesterliche Handlung. Welches Geschöpf vermöchte die Liebe zu ermessen, die dieser erste priesterliche Akt umschloss?" (5/2, S. 80-81)

[23] "Aber auch die Engel betrachten den Neugeborenen, das ewige Wort, und sie erkennen in ihm ihren Gott! Sie sind geblendet von solcher Erkenntnis, in tiefstes Staunen versenkt ob solch abgrundtiefer Erniedrigung; denn nicht mit ihrer Natur wollte Gott sich vereinen, sondern mit der menschlichen Natur." (7/5, S. 133)

[24] Siehe dazu Marmion: "Und erst Maria, die Gottesmutter! Wer vermochte zu sagen, wie sie ihren Neugeborenen betrachtete? Wie klar und demütig, mit welch liebendem Wohlgefallen drang ihr Blick in die Tiefen dieses hehren Geheimnisses ein! Menschliche Worte vermögen nicht zu schildern, mit welcher Lichtfülle das göttliche Kind seine Mutter umflutete, noch wie vollkommen die anbetende Huldigung war, die Maria ihrem Sohne, ihrem Gotte, darbrachte in allen Stufen und Geheimnissen seines Lebens, deren Wesen und Wurzel die Menschwerdung war." (7/5, S. 133)

[25] "Vom ersten Augenblicke an, da Gottes Sohn in ihren Schoß herniederstieg, singt die Jungfrau in ihrem Herzen ein beständiges Lob- und Danklied. [...] Kaum erblickt sie das Kind, da wirft sie sich vor ihm nieder in solch tief innerlicher Huldigung, wie wir sündige Menschen sie nie zu ergründen vermögen. [...] Im Herzen Mariens verband sich in vollkommenstem Einklang die Anbetung des Geschöpfes seinem Gott gegenüber und die Liebe der Mutter zu ihrem einzigen Sohne." (9/1, S. 159-161)

des Neugeborenen im Tempel voraussah: den Greis Simeon, der der jungen Mutter prophezeite, ein Schwert werde ihr Herz durchbohren.[26]

Schließlich sind da noch die Blicke der Zeugen des menschgewordenen Gottes; Messiaen widmet sein sechzehntes Stück dem Blick der Propheten, Hirten und Weisen. Marmion spricht schon anlässlich seiner Meditation zum Advent von der Bedeutung der Propheten des Alten Testamentes; im Vortrag zum Weihnachtsgeschehen erwähnt er dann "die Hirten, einfache Seelen" sowie "die Weisen, die aus dem Morgenland herbeieilen, um ihre Anbetung und ihre reichen Gaben darzubringen".[27]

Angesichts der Tatsache, dass Messiaen immer wieder betont, welchen Einfluss Marmions Werk auf seine Komposition gehabt hat, kann man sicher sein, dass es sich bei den oben zitierten Textstellen um unmittelbare Inspirationsquellen handelt. Allerdings darf die Tatsache nicht unberücksichtigt bleiben, dass der Benediktinerabt bevorzugt aus Quellen schöpft, die auch Messiaen selbst als direkte Lektüre dienten. Dies kann einerseits als zusätzliche Erklärung dienen, warum sich der Komponist gerade durch diesen Autor und sein Werk so angezogen fühlte; andererseits ist es manchmal schwer, mit Sicherheit zu sagen, bis zu welchem Punkt Messiaen sich tatsächlich auf Marmion bezieht und wo er biblische Verse, Antiphontexte und Zeilen der Kirchenväter aus dem eigenen Gedächtnis paraphrasierte.

Hellos Einfluss auf die *Vingt Regards*

Wie anlässlich der *Visions de l'Amen* gezeigt, geht einer der Kommentare, mit denen Messiaen seine musikalische Darstellung der Todesqual Jesu zu erklären sucht, nicht auf Hello, sondern auf Marmion zurück. Umgekehrt

[26] "Simeon, der Greis, kommt vom Hl. Geist erleuchtet in den Tempel. Er erkennt das Kind, nimmt es auf seine Arme und preist frohlockend den Herrn, weil er mit eigenen Augen das Heil der Welt, den versprochenen Messias, gesehen hat. [...] indem er ihn seiner Mutter zurückgibt, wendet er sich nunmehr an diese mit den Worten: 'Siehe, dieser ist bestimmt zum Falle und zur Auferstehung vieler in Israel und zum Zeichen, dem man widersprechen wird. Und deine Seele wird ein Schwert durchdringen' [Luk. 2, 25ff]" (9/2, S. 450)

[27] Eine tiefer gehende Betrachtung dieser ersten Zeugen folgt im Zusammenhang mit den Gedanken zum Fest der Epiphanie: "Die Berufung der Weisen und ihre Heiligung bedeutet also die Berufung der Heidenwelt zum wahren Glauben und zum ewigen Heil. Den Hirten sendet Gott einen Engel; denn das auserwählte Volk war an die Erscheinung himmlischer Geister gewöhnt. Den Weisen aber, die in der Wunderwelt der Gestirne forschten, läßt er einen außergewöhnlichen Stern erscheinen. Dieser Stern ist das Sinnbild inneren Lichtes, durch welches Gott die Seele erleuchtet, um sie an sich zu ziehen" (8/1, S. 141).

basiert einer der Kommentare in den *Vingt Regards* nicht auf Marmion, sondern auf Hello. Wenn Messiaen im Titel des 10. Satzes vom "Geist der Freude" spricht, so stützt er sich noch auf die Bibel selbst.[28] Im Begleittext spricht er von "der Liebesfreude des glücklichen Gottes in der Seele Jesu Christi" und fügt hinzu: "Es hat mich immer sehr beeindruckt, dass Gott glücklich ist – und dass diese unaussprechliche und unablässige Freude die Seele Christi bewohnt. Eine Freude, die in meinen Augen eine Verzückung ist, eine Trunkenheit in der *verrücktesten* Bedeutung des Wortes."

Marmion erwähnt die Freude vor allem im Zusammenhang mit Himmelfahrt und Pfingsten;[29] Messiaens Vergleich dieser Freude mit Verzückung oder Trunkenheit lässt sich bei ihm nicht festmachen. Hier folgt der Komponist zweifellos einem Gedankengang Hellos, der im allerersten Kapitel seiner *Worte Gottes* anlässlich von Adams Schlaf unmittelbar nach der Schöpfung eine lange Betrachtung über die verschiedenen Formen der Trunkenheit entwickelt, darunter eine, durch die eine der Wirkweisen des Heiligen Geist erläutert werden soll und in der es heißt:

> Was die anderen versprachen, ohne es zu geben, was der Mensch bis zur Raserei, bis zum Blutvergießen, bis zum Wahnsinn sucht, das gibt uns der Heilige Geist, er gibt die Trunkenheit, die Trunkenheit ohne Reue, die Trunkenheit, die erfüllt, anstatt leer zu machen; die Trunkenheit, die reich macht, anstatt zugrunde zu richten; die ernährt, anstatt zu töten [...]: die Trunkenheit, die milde macht, anstatt zu verhärten. Sie ist die höchste, stärkste und glühendste Lebendigkeit der Seele. Diese Trunkenheit lügt nicht, sondern lehrt uns die Wahrheit, die über alle gewöhnlichen Wahrheiten erhaben ist.[30]

[28] "Das Reich Gottes besteht ja nicht in Speise und Trank, sondern in Gerechtigkeit, Friede und Freude im Heiligen Geist" (Rom 14, 17) und "Ihr seid unsere und des Herrn Nachahmer geworden, indem ihr das Wort annahmt unter vieler Drangsal, mit der Freude, die vom Heiligen Geiste ausgeht" (1 Thes 1, 6).

[29] "Doch sind es vor allem zwei Gesinnungen, die der andächtigen Betrachtung dieses Geheimnisses in überreichem Maße entströmen und das Ackerland der Seele wunderbar befruchten: Freude und Vertrauen." (16/4, S. 321) – "Für alle, die den Herrn lieben, ist seine Himmelfahrt in der Tat ein unversiegbarer Born der Freude!" (17/0, S. 332) – "So ist also uns allen, die wir die Annahme an Kindesstatt empfangen haben und durch die heiligmachende Gnade Brüder Christi geworden sind, der Hl. Geist geschenkt worden. Und weil dieses Geschenk ganz göttlich ist und die kostbarsten Gaben des Lebens und der Heiligkeit enthält, so ist dessen Ausgießung in die Herzen, die am Pfingstfeste in so reichem Maße sich kund tat, eine Quelle 'überströmender Freude und erfüllt mit Frohlocken die gesamte Welt auf dem Erdkreise'." (17/4, S. 347)

[30] Ernest Hello, *Worte Gottes*, S. 24-25.

Offensichtlich fühlte sich Messiaen von beiden Schriftstellern in vielfacher Weise theologisch und spirituell angeregt. Der Beleg einer kreuzweisen Inspiration legt nahe, dass er sie gerade, weil sie einander ergänzen, als gleichermaßen wichtig für sein Denken betrachtete.

Doch auch hiermit ist die Geschichte der Quellen, denen sich das Gedankengebäude von Messiaens *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* verdankt, noch nicht erschöpft. Die unmittelbare Anregung zu diesem umfangreichen Zyklus kam von ganz anderer Seite – einer Seite der, trotz ihrer kurzen Erwähnung im Partitur-Vorwort, Messiaenforscher und Musiker bisher kaum Beachtung geschenkt haben: einem Radiohörspiel aus der Feder von Maurice Toesca.

Die Rolle des Maurice Toesca

Der französische Schriftsteller Maurice Toesca (1904-1988), im Hauptberuf Angestellter einer Präfektoralbehörde, schuf in seiner Freizeit ein umfangreiches Œuvre. Es umfasst ca. sechzig Prosawerke: Romane, Novellen und andere literarische sowie auch akademische Schriften, darunter eine unter der Leitung seines bewunderten Lehrers, des Philosophen und Essayisten "Alain" verfasste Dissertation über George Sand.

Am 8. Juni 1944 fand im Hause Guy-Bernard Delapierres, des Ägyptologen, dessen Bekanntschaft Messiaen während seiner Gefangenschaft gemacht und dem er *Technik meiner musikalischen Sprache* gewidmet hatte, eine Privataufführung von Messiaens *Quatuor pour la fin du Temps* statt. Toesca war unter den geladenen Gästen.[31] Zutiefst bewegt von der Musik schrieb der Schriftsteller noch in derselben Nacht an den Komponisten:

> Und hätte ich auch nur ein einziges Stück Pappkarton, ich hätte es hergegeben, um Ihnen heute abend noch zu sagen, dass nichts auf mir lastet, dass Ihre Musik mich über die menschlichen Ebenen hinausgehoben hat, und dass ich der Vorsehung, die eines Tages unsere beiden Namen in einem amtlichen Schreiben in Verbindung gebracht hat, unendlich dankbar bin.[32]

[31] Vgl. dazu Toesca, *Cinq ans de patience*, Paris, Émile-Paul, 1975, S. 279. Die nachfolgenden Abschnitte stützen sich wesentlich auf einen mir freundlicherweise im Entwurf überlassenen Aufsatz von E. R. B. Forman, "« L'harmonie de l'univers »: Maurice Toesca and the genesis of *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*", verfasst für Christopher Dingle und Nigel Simeone, *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*, Aldershot, Ashgate (in Vorbereitung).

[32] Übers. nach einem Auszug aus einem von Formann zitierten unveröffentlichten Brief.

Das erwähnte "amtliche Schreiben" stammte von Henry Barraud, dem Direktor von Radio France, der Toesca und Messiaen eingeladen hatte, gemeinsam eine Radiosendung zu gestalten, in der das Thema der Geburt Christi in Wort und Musik reflektiert werden sollte. Die beiden Männer trafen sich im Februar 1944 zum ersten Mal, und schon am 23. März begann Messiaen zu komponieren. Zu diesem Zeitpunkt hatte er von Toescas zu erwartendem Manuskript, das später den Titel *Les Douze Regards* tragen sollte, weder Teile noch auch nur eine Gliederung gesehen, doch schien ihn das nicht zu beunruhigen. Toesca stellte sein Stück erst sechs Wochen nach dem erwähnten Hauskonzert fertig und überreichte es Messiaen anlässlich einer weiteren Aufführung im Hause Delapierres, wo diesmal die *Visions de l'Amen* für zwei Klaviere gespielt wurden.

Am 8. September betrachtete Messiaen seinen Zyklus als abgeschlossen. Selbst wenn man nicht wüsste, dass mindestens elf der zwanzig Stücke ohne jegliche Kenntnis des Textes, auf den sie sich beziehen sollten, entstanden waren, fragt man sich, wie der Komponist sich grundsätzlich Hörspielszenen unter Titeln wie "Blick der Zeit", "Blick des Schweigens" und "Blick der furchtbaren Salbung" vorgestellt haben mag. Die unbekümmerte Vernachlässigung aller Fragen praktischer Verwirklichung scheint auf Seiten des Komponisten ebenso groß gewesen zu sein wie auf Seiten des Schriftstellers, der nach einer Aufführung des *Quartetts auf das Ende der Zeit* glaubte, eine solche Musik könne sich als Hintergrund für ein Radiohörspiel eignen. Doch keiner der beiden Männer scheint das Unerhörte ihres Planes auch nur bemerkt zu haben. Messiaen, der seinen Partner in diesem Unternehmen sehr zufrieden von der Fertigstellung der Partitur in Kenntnis setzte, sah in der fehlenden Beziehung zwischen Text und Musik nur ein geringfügiges Problem und war zunächst auch nicht besorgt anlässlich der doch immerhin ziemlich außergewöhnlichen Länge seiner Musik; Toesca sprach derweil von eben dieser Musik weiterhin als von der "Begleitung" zu seinem Hörspiel:

> 9. September 1944. Olivier Messiaen ruft mich an. Seine Stimme klingt triumphierend: er hat seine Begleitung für meine *Douze Regards* fertig komponiert. "Ich bitte um Entschuldigung", sagt er, "dass ich die Grenzen der Komposition [dies meint die Grenzen von Toescas literarischer Komposition; S.B.] überschritten habe. Ich hatte zunächst vor, meinen Kommentar auf zehn oder zwölf Klavierstücke zu beschränken und habe nun gestern Abend das vierundzwanzigste (*sic*) fertig geschrieben.[33]

[33] Übers. nach Toesca, *Cinq Ans de patience*, S. 348.

Schon wenige Tage später kam der monumentale Zyklus durch Yvonne Loriod, die virtuose Pianistin, die achtzehn Jahre später Messiaens zweite Frau werden sollte, zur Aufführung, und zwar wieder in einem Hauskonzert bei Guy-Bernard Delapierre. Nach Toescas Auskunft hatte der Zyklus in der rein musikalischen Form eine Länge von zwei Stunden und zwanzig Minuten. Toesca schien nach wie vor begeistert und sprach weiterhin von einer "herrlichen klanglichen Untermalung für meine *Douze Regards*". Ende Oktober begann Messiaen von der Notwendigkeit zu sprechen, eine Auswahl aus seinen musikalischen *Regards* zu treffen, die dem literarischen Text angepasst sein würde. Doch inzwischen waren die Würfel bereits gefallen. Henry Barraud von Radio France teilte dem Komponisten in diplomatischer Verbrämung – er glaube nicht, dass ein Werk für Klavier solo für den Anlass angemessen sei – mit, dass diese Musik sich niemals als Hintergrund für ein Hörspiel gleich welchen Inhalts und Aufbaus eignen würde. Man kann sich nur wundern, dass die drei Männer derart lange gebraucht haben, um eine so offensichtliche Tatsache zu bemerken![34]

Messiaens *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* verdanken ihre Existenz somit einem fast komisch zu nennenden Missverständnis bezüglich der Anwendungsmöglichkeiten einer Musik, die fast immer auf theologische Betrachtungen zurückgeht und fast nie auf praktische Erwägungen Rücksicht nimmt. Die öffentliche Uraufführung der rein musikalischen Version fand am 19. Dezember 1944 im Konzertsaal des Conservatoire statt, wieder mit Yvonne Loriod am Flügel. Messiaen war ebenfalls auf der Bühne, wo er vor jedem Stück die dazugehörigen Begleittexte vortrug.

Das weitere Schicksal von Toescas Hörspiel scheint weniger gesichert. Im Jahre 1952 veröffentlichte der Autor ein Buch mit dem Titel *La Nativité*,[35] das einen kurzen, von Michel Ciry mit humoristischen Zeichnungen illustrierten dramatischen Text enthält. Die betont einfache Sprache der Dialoge, die Buchstabengröße und der Stil der Zeichnungen lassen darauf schließen, dass das Werk als Kinderbuch gedacht war. Es scheint keinerlei Belege zu geben, die beweisen oder aber ausschließen, dass der Text der Buchveröffentlichung identisch ist mit dem des Hörspiels *Les Douze Regards* – außer

[34] Allerdings sind auch heute noch nicht alle, die die Geschichte hören, davon überzeugt, dass wenigstens Barraud, vielleicht sogar auch Messiaen und Toesca am Schluss einsahen, wie unmöglich das ganze Vorhaben eigentlich war. So beklagt zum Beispiel Ed Forman ganz ernsthaft, Barraud hätte im voraus klären müssen, dass Klaviermusik nicht erwünscht war. Dabei dürfte die Wahl des Instrumentes doch letztlich eines der kleineren Probleme gewesen sein.

[35] Toesca, *La Nativité. Eaux-fortes originales de Michel Ciry*, Paris, Marcel Sautier, 1952.

der allerdings bemerkenswerten Tatsache, dass der Begriff "regard" innerhalb des nur 7500 Worte umfassenden Textes von *La Nativité* einundzwanzigmal vorkommt.

Der Zeichner Michel Ciry sollte allerdings in dem Projekt noch eine wichtigere Rolle spielen, als man es nach Betrachtung seiner Illustrationen hätte erraten können. Er hatte nicht nur Kunst studiert, sondern auch Komposition, und zählte die berühmte Nadia Boulanger zu seinen Lehrern. Er bewunderte die Musik von Albert Roussel und Francis Poulenc und komponierte selbst im eleganten Stil, bis er sich 1958 entschied, die Musik aufzugeben und sich ganz der Graphik zu widmen. Bezeichnenderweise hatten ausnahmslos alle seine Kompositionen religiöse Titel. Doch damit endet auch schon die Ähnlichkeit mit dem Komponisten der *Vingt Regards*. Ciry war in den Pariser Auseinandersetzungen der 40er Jahre einer der unerbittlichsten Kritiker Messiaens, machte keinen Hehl daraus, dass er dessen Stil verabscheute, und schreckte auch nicht vor öffentlichen Verleumdungen zurück.[36]

Im August 1949 hatte sich Ciry bereit erklärt, Toescas Buch zu illustrieren. Zwei Jahre später beschloss er, nicht nur die erbetenen Bilder zu liefern, sondern zudem die ursprünglich für diesen Text vorgesehene musikalische Untermalung. Am 27. September 1951 erhielt er von Henri Dutilleux, der damals bei Radio France arbeitete, einen Kompositionsauftrag und machte sich sofort an die Arbeit. Innerhalb weniger Wochen entstand eine einfache Partitur für zwei Klaviere, Schlagzeug, Bläser und tiefe Streicher, die sich eng an Toescas Text anlehnt.

Das kleine Drama *La Nativité* wurde am 19. Dezember 1951 in der rue de l'Université uraufgeführt und am Weihnachtsabend desselben Jahres mit der Musik von Ciry im Radio gesendet. Diese unabhängige Entwicklung und Vervollständigung der zweiten Hälfte des ursprünglichen Projektes verlief nicht nur vollkommen separat vom allmählichen Siegeszug des messiaenschen Klavierzyklus, sondern wurde vom nur wenige Straßenzüge entfernt wirkenden Komponisten offenbar nicht einmal wahrgenommen.

[36] Ich verdanke die Kenntnis der Rolle, die Michel Ciry in der Geschichte dieses Werkes gespielt hat, meinem amerikanischen Kollegen Robert Fallon, der diesen Aspekt für einen bisher unveröffentlichten Essai recherchiert hat. Die Einzelheiten sind nachzulesen in Cirys ausführlichen Tagebüchern, die bei Plon und Buchet/Chastel erschienen sind; vgl. vor allem den Band *Le temps des promesses: Journal, 1942-1949*

Die Menschwerdung der göttlichen Liebe (Exposition)

Der geheime Bauplan des Zyklus

Angesichts der großen Anzahl von Sätzen in Messiaens Klavierzyklus aus dem Jahr 1944 fragen Interpreten und Hörer bald nach einem Gesamtplan. Mehrere Ansatzpunkte, die sich für eine schnelle Einordnung anzubieten scheinen, erweisen sich bei genauerem Hinsehen als letztlich nicht hilfreich bei der Suche nach einem überzeugenden Grundriss.

So kann man zunächst mit gutem Grund hoffen, in den sprechenden Satztiteln einen Hinweis auf eine Gruppierung zu finden, zum Beispiel anhand der Natur der in die jeweilige Betrachtung Versunkenen. Unter denen, die auf das Jesuskind in der Krippe blicken, sind sechs Personen bzw. Personengruppen: der Vater, die Jungfrau, die Engel, die Propheten, die Hirten und die Weisen. Sechs weitere Betrachter bezeichnet Messiaen als "immaterielle oder symbolische Geschöpfe": die Zeit, die Höhen, die Stille, die furchtbare Salbung, den Stern und das Kreuz. Die "Kirche der Liebe" und der "Geist der Freude" nehmen zwischen ihnen eine Mittelstellung ein. Ferner gibt es sechs Sätze, die von ihrer Titelgebung her gar keine auf ein Objekt gerichteten Blicke oder diesem zugewandte Betrachtungen nahe legen; vielmehr verdanken sich die hier evozierten Bilder einer von Messiaen nicht ausdrücklich thematisierten weiteren Bedeutung des Titelwortes, insofern sie Glaubensgrundsätze ansprechen, die Jesus *betreffen* ("qui *regardent* Jésus"), da sie entweder seine göttliche Kraft (*Par Lui tout a été fait* und *La parole toute-puissante*), Merkmale seiner wundersamen Geburt *(Première communion de la Vierge* und *Noël*) oder schließlich die Liebe beschreiben, die schon das neugeborene Kind für die Menschheit empfindet, die zu erretten es in diese Welt gekommen ist (*Le baiser de l'Enfant-Jésus* und *Je dors, mais mon cœur veille*). Die beiden verbleibenden Sätze, *L'échange* und *Regard du Fils sur le Fils*, sind der doppelten Natur Jesu gewidmet.

So interessant auch diese Aufstellung der "Blickenden" erscheinen mag, so scheint sich hinter diesen Gruppen doch nicht unmittelbar ein Hinweis auf die Gesamtstruktur auch der Musik ausmachen zu lassen.

Als zweite Möglichkeit, sich der Frage zu nähern, könnte man sich vor allem musikalisch, z.B. mit Hilfe der Themen, zu orientieren suchen. In seinem Vorwort spricht Messiaen vor allem von seinem "thème de Dieu", wobei er erklärt:

> Man findet es offensichtlich im "Blick des Vaters", "des Sohnes" und "des Geistes der Freude", in "Durch ihn ist alles erschaffen worden" und im "Kuss des Jesuskindes"; es ist auch gegenwärtig in der "Ersten Kommunion der Jungfrau" (da sie Jesus in sich trug), und es erklingt vergrößert in der "Kirche der Liebe", die der Körper Christi ist.

Diese Aufzählung, die die Sätze 1, 5, 6, 10, 15 und 20 zusammenfasst, ist zwar in thematischer und spiritueller Hinsicht wesentlich, bietet jedoch für einen unmittelbaren Überblick über diesen umfangreichen Zyklus ebenfalls noch nicht die erforderliche Hilfe.

Klarer wird der beabsichtigte Bauplan, wenn man Messiaens Aufzählung präzisiert und feststellt, dass er nicht nur das Gottesthema, sondern den gesamten Eröffnungssatz *Regard du Père* zweimal zitiert. Die erste Variation erklingt im fünften Stück, *Regard du Fils sur le Fils*: Das gesamte, im Original neunzehntaktige Stück liegt hier quasi in stützender Funktion einer Textur zugrunde, die mit drei je homophon gehaltenen Chören verglichen werden kann. Die beiden oberen Stränge basieren jeweils auf Akkordfolgen, die weder unter sich noch mit dem Gottesthema verwandt sind und aus unabhängigen Modi bezogen sind. Während deren Beleuchtung der göttlichen und menschlichen Aspekte Jesu noch des Näheren beschrieben werden soll, erscheint die Interpretation des dritten Stranges schon hier gesichert: Die Liebe Gottes in ihrer umfassenden und ursprünglichen Form 'stützt' die schwierige Dualität von inkarniertem Logos und Kind von Bethlehem. Die zweite vollständige Variation des ersten Satzes erklingt fast zwei Stunden später, ganz gegen Ende des Zyklus, und zwar im Schlussabschnitt des als *Regard de l'Église d'amour* bezeichneten zwanzigsten Stückes.

In ähnlicher Weise kann man die Zitate und Entwicklungen der anderen thematischen Komponenten verfolgen. Und hier entdeckt man schließlich Messiaens ebenso komplexen wie letztlich genial einfachen Entwurf: Der Zyklus ist als kunstvolle Variante des sinfonischen Allegros (der sogenannten Sonatenhauptsatzform) gebaut, mit Exposition, Durchführung, Kontrastpassagen und Synthese. Die Unregelmäßigkeit besteht darin, dass Durchführung, Kontrast und Synthese hier nicht, wie sonst üblich, aufeinander folgen, sondern mit einander verwoben sind.

Dabei markieren die beiden oben erwähnten vollständigen Variationen des *Regard du Père* die Schlusspunkte der beiden ungleichen Großabschnitte

des Zyklus: Die im *Regard du Fils sur le Fils* verwirklichte erste Variation beschließt die Exposition, während die gegen Ende des *Regard de l'Église d'amour* erklingende zweite Variation die drei verschlungenen sekundären Teile abrundet.

Wie schon im Fall der *Visions de l'Amen* werden daher in den folgenden Kapiteln auch die zwanzig Sätze der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* nicht der Reihe nach analysiert und interpretiert. Vielmehr verfolgt diese Studie jeden Formteil des 'sinfonischen Allegros' für sich, mit besonderer Aufmerksamkeit auf die den dazugehörigen Stücken gemeinsamen Quellen.

Die Analyse beginnt also mit der Exposition. In den ersten fünf Stücken des zwanzigteiligen Zyklus stellt Messiaen die Grundformen aller wesentlichen musikalischen Komponenten vor und bindet sie in den geistigen Kontext ein, der für den ganzen Zyklus bestimmend bleiben soll. Dies sind:

- die wichtigsten Modi (2, 4, 6 und 7)
- die Tonart Fis-Dur
- die beiden symbolisch verwendeten Töne *e* und *ais*
- die vier Grundformen der symbolisch verwendeten Akkorde
  - der Fis-Dur-Dreiklang mit sixte ajoutée
  - die Glockenakkorde des "Gnadenschocks"
  - die drei sich in gegenläufigen Ganztonschritten aufeinander zu bewegenden Akkorde
  - der Basscluster über dem tiefsten Klavierton
- die asymmetrische vertikale Spreizung
- die rhythmische Palindrombildung im Allgemeinen und Messiaens 'rhythmische Signatur' im Besonderen
- die Übereinanderschichtung verschiedener Dimensionen im Engführungskanon
- die Grundformen der drei wichtigsten Themen
  - das Gottesthema
  - das Liebesthema
  - das Stern- und Kreuzthema
- Vogelrufimitationen

Diese Grundkomponenten, die, wie die Aufstellung belegt, alle Parameter musikalischer Organisation umfassen, werden in den verbleibenden fünfzehn Stücken des Zyklus teils weiterentwickelt, teils kontrastiert und in zwei symmetrisch platzierten, besonders umfangreich angelegten Stücken zu einer Art Synthese erhoben.

Die Liebe Gottes

Für das Eröffnungsstück des Zyklus wählt Messiaen den Titel *Regard du Père*. Diese Formulierung wirkt zunächst unverfänglich. Doch vergleicht man sie mit anderen Titeln, die auf andere Betrachter des Neugeborenen in der Krippe verweisen – so z.B. mit dem *Regard de la Vierge*, dem *Regard des prophètes, des bergers et des Mages*, dem *Regards des Anges* –, so fällt auf, dass das semantische Äquivalent eher *Regard du Seigneur* oder *Regard de Dieu* gewesen wäre. (Oder umgekehrt: Im Anschluss an den *Regard du Père* hätte man weniger einen *Regard de la Vierge* erwartet als vielmehr einen *Regard de la mère*.) Messiaens Wortwahl betont die Person Gottes, seine familiäre Beziehung zu Jesus, und weist damit in eine Richtung, die auch im Untertitel weiter bestätigt wird. Dort zitiert Messiaen aus Matthäus 3, 17 (oder Markus 1, 11 bzw. Lukas 3, 22), indem er schreibt: "Und Gott sprach: Dieser ist mein geliebter Sohn, an dem ich mein Wohlgefallen habe." Die durchgängige Aussage dieses Stückes ist also die väterliche Liebe Gottes. Dies wird von den Aufführungsanweisungen, die die Stimmung als "mysteriös, mit Liebe" beschreiben, noch unterstrichen.

Bezüglich seines thematischen Materials ist *Regard du Père* außergewöhnlich einheitlich. Zwei einander formal entsprechende 'Strophen' sowie die abrundende Coda leiten ihr Material ausschließlich aus dem ersten Takt, dem "thème de Dieu", ab. Die Textur ist schlicht und homophon: Jeder Akkord enthält nur drei bis vier verschiedene Töne, die allerdings auf bis zu sechs Oktaven vervielfacht erklingen. Das Gottesthema, aus dem sich alles entwickelt, besteht aus einem Dreiachtel-Auftakt – einem wiederholten, jedoch je unterschiedlich harmonisierten *ais* –, gefolgt von einem durch die Viertellänge, den schweren Taktteil und einen zusätzlichen Akzent betonten *cis* und abgerundet durch die Rückkehr zum *ais*. Die beiden letzten Töne sind wie der Ausgangston mit Fis-Dur-Dreiklängen harmonisiert und erzeugen so den Eindruck eines geschlossenen Ganzen.

Beispiel 34: das Gottesthema



Nirgends in diesem Stück wird kontrastierendes Material eingeführt. Nach einer ersten Wiederholung des kurzen Themas entwickelt sich der *Regard du Père* durch zwei Transformationen der eintaktigen Gestalt auf eine längere und wesentlich intensivere Phrase zu (vgl. Takt 5 Mitte bis 7

Mitte). Die erste Strophe des Satzes wird abgerundet von einem sehr kurzen, aus zwei quasi kadenzierenden Akkorden bestehenden Element. Die dreifach wiederholte, aber sonst unbegleitete Diskantoktave *cis* bringt einen Texturwechsel und unterstreicht so die strukturelle Zäsur.

Die zweite Strophe ist analog gebaut, wobei allerdings der Höhepunkt (der hier in die Mitte von T. 14 fällt), die ihm folgende Hälfte der erweiterten Phrase und die beiden kadenzierenden Akkorde neue melodische und harmonische Details einführen, während die überleitende dreifache Diskantoktave *cis* unverändert wiederkehrt. Eine dreitaktige Coda beendet das Stück. Wie schon erwähnt ist auch sie aus dem Kernmaterial des Gottesthemas abgeleitet.

Das ganze Stück steht in einem impliziten Viervierteltakt; kein einziger Taktwechsel stört die große Ruhe. Dies ist besonders bedeutsam bei einem Komponisten wie Messiaen, der einen regelmäßigen Taktbau und insbesondere eine wiederholt gleichgliedrige metrische Anlage sonst weitgehend aufgegeben hat.

Rhythmisch ist der *Regard du Père* durch einen ununterbrochenen Puls von Sechzehnteltriolen gekennzeichnet. Diese sind so gesetzt, dass sie die unendlich langsam aber ganz gleichmäßig tickende Zeit unterstreichen: innerhalb jeder Triole folgt einem von beiden Händen im tiefen Register gespielten Klang (mit zwischen sieben und neun Tönen) seine oktavierte Wiederholung in der rechten Hand allein (mit vier oder fünf Tönen) und schließlich, in metrisch schwächster Position, der noch eine Oktave höher liegende oktavverdoppelte Melodieton allein. Dieser Puls wird im ganzen Stück nicht ein einziges Mal unterbrochen. Vielleicht am überraschendsten dabei ist, dass sich das Pulsieren sogar durch den Schlusstakt, d. h. über den Abschlusston der Melodie hinaus, fortsetzt. Das *diminuendo*, das sich in zweiundzwanzig Anschlägen des in der Höhe verschwebenden 'Liebestones' *ais* vom *ppp* aus dem Nichts annähern soll, scheint anzudeuten, dass der Blick des Vaters stets gegenwärtig bleibt, auch im Hintergrund der anderen Blicke, denen die Hörer bald ihre Aufmerksamkeit zuwenden werden.

In Bezug auf seine tonale Anlage führt der Eröffnungssatz des Zyklus gleichzeitig zwei Aspekte ein: eine 'Tonart' und einen Modus. Das Wort Tonart steht hier in Anführungszeichen, da es sich selbstverständlich nicht um das handelt, was in der westlichen Musik der vorausgehenden Jahrhunderte unter diesem Begriff verstanden wurde. Doch auch jenseits der Tatsache, dass der Fis-Dur-Akkord (mit oder ohne sixte ajoutée) den Höreindruck beherrscht, dienen Messiaen die sechs Kreuzvorzeichen, auf deren Sonderstellung schon im Kapitel über Messiaens musikalische Sprache

eingegangen wurde, als Symbol für den Aussagewert von Fis-Dur und der ersten Umkehrung seiner beiden Akkorde (mit im Diskant oktaviertem *ais*): die vertikale Symmetrie, die immer auf das im Abbild Gottes entstandene Geschöpf hinweist. Es erscheint nur logisch, dass der Akkord mit der vollständigsten Symmetrie – die erste Umkehrung des Fis-Dur-Akkordes mit sixte ajoutée – den Höhepunkt der zweiten Strophe krönen und auch den allerletzten Akkord bilden soll.

Während die Tonartsignatur also als geistiger Richtungsweiser fungiert, basiert der tatsächliche Tonvorrat des Stückes ausschließlich auf dem bevorzugten zweiten Modus des Komponisten.[37] Da dessen Intervallsequenz sich auf den äquidistanten Tönen des verminderten Septakkordes wiederholen, kann jede Transposition von vier verschiedenen Ausgangsnoten aus gelesen werden kann:

- Transposition 1 von *c*, *es*, *fis* und *a*
- Transposition 2 von *cis*, *e*, *g* und *ais* (oder *b*)
- Transposition 3 von *d*, *f*, *gis* und *h*.

Im Verlauf des Satzes verwendet Messiaen die drei Transpositionen des Modus 2 in solcher Weise, dass sie eindeutig die Illusion eines funktionalharmonischen Aufbaus mit Tonika, Dominante und Subdominante in Fis vermitteln:

- Modus 2^1 als Tonika: *fis g a b c cis dis e*
- Modus 2^2 als Dominante: *cis d e f g gis ais h*
- Modus 2^3 als Subdominante: *h c d es f fis gis a*

Das folgende Notenbeispiel gibt den melodischen und modalen Verlauf des *Regard du Père* als Exzerpt wieder, d. h. ohne die Oktavierungen und die mini-rhythmischen Untergliederungen jedes Klanges.

[37] Genau genommen gibt es zwei Akkorde, die nicht den Gesetzen dieses Modus gehorchen. Der erste ist eindeutig auf einen Druckfehler zurückzuführen. In T. 14 steht auf dem mittleren Taktteil ein Akkord, der als Konsequenz des früher in demselben Takt vorkommenden Auflösungszeichens ein *f* anstelle des im Modus zu erwartenden *fis* zu enthalten scheint. In diesem Fall kann man allerdings sicher sein, was gemeint ist. Vergleicht man den Takt mit seinen Entsprechungen in den beiden Varianten des *Regard du Père* (vgl. I: T. 14 mit V: T. 56 und XX: T. 187), so entdeckt man, dass Messiaen in beiden Fällen das hier fehlende Kreuzvorzeichen hinzugefügt hat.

Der andere Akkord jedoch, der den modalen Aufbau des Stückes unterbricht, muss anscheinend ungeklärt bleiben. Der vorletzte Akkord (T. 18, 4. Schlag) entstammt keiner der drei Transpositionen des Modus 2. Da er in unveränderter Form mit denselben Tönen in V und XX wiederkehrt, gibt es keine einfache Methode, ein eventuelles Versehen zu diagnostizieren.

Beispiel 35: die Essenz des *Regard du Père*

Das Eröffnungsstück der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* zeichnet sich also durch fünf Charakterzüge aus:

- vielfache verbale Bezüge auf die Liebe Gottes;
- das außerordentliche Gleichmaß in Metrum und Puls, Phrasenstruktur und Textur;
- das extrem langsame Tempo (die Metronomangabe "♪ des triolets = 60" setzt den kleinsten Notenwert des Stückes mit dem Herzschlag des Menschen gleich) und den daraus resultierenden Eindruck übermenschlicher Gelassenheit;
- die göttliche Vollkommenheit, verkörpert in der symbolischen Tonartsignatur, dem wichtigsten Akkord und in der Kombination von modaler Anlage und kadenziellem Aufbau;
- die 'Allgegenwart' eines Materials, das sich vertikal über die zentralen fünf Oktaven der Tastatur und horizontal über das ganze Stück erstreckt.

Alle musikalischen Elemente dieses außergewöhnlich einheitlichen Stückes teilen damit die hermeneutischen Implikationen des Gottesthemas und sind als Ausdruckskomponenten der Liebe Gottes aufzufassen. Dies bedeutet eine Bestätigung im Falle der Tonart Fis-Dur, die Messiaen auch in vielen anderen Werken als Symbol der mystischen Liebe einsetzt (so z.B. in *Le banquet céleste*, in *O sacrum convivium*, im Alleluja aus dem ersten der *Poèmes pour Mi*, im sechsten und zehnten Satz der *Turangalîla-Sinfonie* sowie im Schlussteil des vierten Stückes aus *Les corps glorieux*). Über die Tonart hinaus, deren spirituelle Aussagenuance also schon vor der Komposition der *Vingt Regards* etabliert war, manifestiert sich der Messiaen so zentral wichtige Aussagegehalt der Liebe Gottes in vier weiteren Symbolen, die unterschiedliche Parameter vertreten: Das Gottesthema liefert die horizontale und der 'Liebesakkord' (der Fis-Dur-Dreiklang mit sixte ajoutée in erster Umkehrung) die vertikale Verkörperung, während der Ton *ais* als lokale und der Modus 2 als globale Versinnbildlichung der Liebe Gottes dient.

Bevor die Überlegungen zum Eröffnungssatz des Zyklus abgeschlossen werden können, gilt es noch, ein in diesem Stück gleichsam verborgen eingebettetes, erst aufgrund seiner Entwicklung im Verlauf des Zyklus in seiner vollen Wichtigkeit erkenntliches Symbol zu erläutern. Wie gezeigt wurde, unterscheiden sich die beiden Strophen des *Regard du Père* nur in ihren letzten sechs Akkorden, die mittels ihrer Phrasierungsbögen in 4 + 2 gegliedert sind. In der ersten Strophe wendet sich die Harmonisierung der sechs Akkorde (vgl. ab T. 6 Mitte) zur 'Dominante'; in der zweiten Strophe schließt sie auf der 'Tonika' (vgl. ab T. 14 Mitte). Die vier letzten Akkorde dieses Abschlusses, die modale Verkörperung einer authentischen Kadenz, liefern das Material, das der Komponist vom sechsten Satz des Zyklus an als "Liebesthema" ausweist.

Beispiel 36: das Liebesthema und seine Quelle im *Regard du Père*



das verborgene Liebesthema im *Regard du Père* (T. 15-17)



das "thème d'amour" in *Par Lui tout a été fait* (T. 170)

So enthält also der Blick, den der himmlische Vater auf seinen neugeborenen Sohn wirft, schon den Kern dessen, was zu einer reziproken Geste werden soll: Die Liebe Gottes zu den Menschen gebiert aus sich, so zeigt Messiaens Musik, die Liebe der Menschen zu Gott.

Der Stern von Bethlehem

Der zweite Satz, *Regard de l'étoile*, enthält trotz seiner relativen Kürze von nur zwei Seiten im Notentext eine wahre Fülle von Aussagekomponenten. Mit ihrer formalen Anlage, ihren unterschiedlichen homophonen Texturen, ihren vielgestaltigen Kontrasten in Rhythmus, Metrum und Tempo, ihren verschiedenen tonalen Bezugsrahmen und schließlich sogar der Verwendung visueller Symbolik weisen diese Komponenten über die Musik hinaus.

Der Titelzeile folgt ein zweigliedriger Text, in dem Messiaen erläutert, was er sich unter dem Blick, den der Stern auf das Jesuskind wirft, vorstellt: "Schock der Gnade ... der Stern scheint naiv, überragt von einem Kreuz". Die Zeile impliziert einen Gegensatz von räumlicher und metaphorischer Ferne. Sterne fungieren oft als Emblem für das, was den Menschen besonders fern ist, besonders hoch über ihnen steht. Es handelt sich dabei um eine räumliche Distanz, um "Höhe" aus der Perspektive der Geschöpfe. Doch sind Sterne trotz des begrenzten menschlichen Wissens über sie Objekte, die einen Platz im materiellen Universum einnehmen. Demgegenüber bezeichnet das Kreuz, das den Stern von Bethlehem "überragt", nicht die konkrete hölzerne Konstruktion, die als Hinrichtungsgerät auf Golgota dienen wird, sondern eine geistige Wirklichkeit innerhalb der Heilsgeschichte: Der fleischgewordene Logos erleidet das menschliche Schicksal, erniedrigt sich und ist "gehorsam bis zum Tod, bis zum Tod am Kreuz" (Phil 2, 8). Im Sinne der kirchlichen Lehren, nach denen die Kreuzigung die gesamte Teleologie des irdischen Lebens Jesu definiert, überragt das Kreuz in der Tat alle Sterne – selbst jenen zweifellos außergewöhnlichen Stern, der als göttlicher Bote zu dienen scheint, um die Geburt des inkarnierten Wortes unter den Mensch zu verkünden.

Der "Schock der Gnade" beschreibt diese Wahrheit aus einem anderen Blickwinkel. Dass Gott Menschengestalt annimmt, um die Menschheit zu sich zu erheben, ist ein Akt der Gnade; dass er diesen menschlichen Körper am Kreuz opfern muss – dass also der Stern von Bethlehem in Vorahnung auf einen grausamen Tod scheint –, ist ein Schock.

Wie Aloyse Michaely gezeigt hat,[38] findet sich die Darstellung des Kreuzes über der Krippe in verschiedenen Gemälden der Weihnachtsszene. So sieht man z.B. in Albrecht Dürers *Christi Geburt* von 1502/3 zwischen den Deckenbalken ein großes Kreuz und gleich daneben den Stern. Und

[38] Vgl. Aloyse Michaely, "Verbum Caro", S. 252

Roger van der Weydens *Dreikönigsaltar* von 1460 zeigt nicht nur das Kreuz, sondern den Gekreuzigten selbst über Maria mit dem Kind am Mittelbalken des Stalles hängend. Um ein Beispiel aus der moderneren Literatur hinzuzufügen: T. S. Eliots Gedicht *The Journey of the Magi* enthält in Vers 24 in den Worten "And three trees on the low sky" eine Anspielung auf die drei Kreuze von Golgota ebenfalls schon zur Zeit der Geburt in Bethlehem.

Die beiden sprachlich und bildlich kontrahierenden Elemente – der Stern und das Kreuz, der Schock und der naive Schein – erzeugen eine Spannung, die sich in den gegensätzlichen Blöcken der kompositorischen Anlage widerspiegelt. Das eröffnende *Modéré* vermittelt mit seinen abrupten dynamischen Gegensätzen im Verlauf von nur fünf Takten einen Schock. Dagegen erinnert das spätere *Modéré, un peu lent* – eine Phrasengruppe, die Messiaen mit dem Gesamtbegriff "Stern- und Kreuzthema" bezeichnet – mit seinem leisen und gleichmäßigen Unisono an liturgischen Gesang.

Im *Modéré* der Takte 1-5 und seinen zwei identischen Wiederaufnahmen (vgl. T. 18-22 und 35-39) hat Messiaen dreierlei Kontrast geschaffen: in der Dynamik, der Bewegungsart und der tonalen Amplitude. Einem im virtuosen ***f*** über fünf Oktaven aufwärts schnellenden, aber dann plötzlich gebremsten 'Blitz' folgt zunächst das regelmäßige und sehr leise Wiegen einer Sechzehntelfigur, die als fortschreitende Kontraktion sowohl der beiden Hände als auch der Intervalle jedes Stranges angelegt ist, und sodann der plötzliche Ausbruch dreier synkopierter Akkordpaare, die im ***ff*** unter dem "wie Glocken" tönenden wiederholten *c* der Oberstimme erklingen.[39]

Über die offensichtlichen Gegensätze hinaus beschreiben die drei Segmente aber auch eine lineare Entwicklung: Der Rhythmus beruhigt sich zunehmend (vom 'Blitz' in Zweiunddreißigsteln über die wiegenden Sechzehntel bis zu den synkopierten Achteln) und die Ausdehnung der Komponenten wächst (in Sechzehnteln gezählt: 5 + 12 + 24), während die vertikale Dichte zunimmt (von einfachen Intervallen über Vierklänge bis hin zu fünf-, sechs- und zwölftönigen Akkorden).

Im Versuch der symbolischen Interpretation lässt sich die tonale Anlage der drei Komponenten als die Verkörperung dreier verschiedener Aspekte der Vollkommenheit deuten:

- Die sechs Intervalle zu Beginn der aufwärts schnellenden Figur in Takt 1 weisen bei genauer Betrachtung eine Beziehung zum vorangegangenen *Regard du Père* und der dort symbolisch eingebrachten

[39] In der folgenden Analyse wird die auf Messiaens Partituranmerkung zurückgehende Bezeichnung "Glockenakkorde" übernommen.

Liebe Gottes auf, indem sie – wenn auch in unerhörter Beschleunigung – die drei Transpositionen des Modus 2 in einer kadenzartigen Reihenfolge durchlaufen, die diejenige des als geheime Quelle des Liebesthemas identifizierten Taktes ergänzt.

Beispiel 37: der Blitz des Sternes und das Liebesthema



- Die wiegende Bewegung in Takt 2 durchläuft alle zwölf Halbtöne – in keiner erkennbaren Ordnung oder Musterbildung, jedoch in recht gleichmäßiger Verteilung – und erkundet damit die Vollkommenheit des Tonmaterials von einer zweiten Seite.
- Die drei Glockenakkorde der Takte 3-5 mit ihrer stetig wachsenden Anzahl von Tönen werden gekrönt durch einen Zwölfklang, die vertikale Verwirklichung des vollständigen chromatischen Arsenals.

Beispiel 38: die Glockenakkorde



Gemeinsam beziehen sich diese Symbole – die Verbindung von Kontrast und Linearität sowie die vielgestaltige Vollkommenheit – zweifellos auf das, was der Komponist mit dem Wort "Gnadenschock" bezeichnet.

Die Musik für die zweite Dimension des im Titel evozierten Bildes ist ganz anders. Messiaen stellt sich das Kreuz, das den Stern überragt, nicht so vor, wie Christen es meist vor Augen habe, aufrecht und bereit, den Leib Jesu zu tragen, sondern geneigt in der Art, wie es *von Jesus* getragen wurde. Indem er die alte Tradition des melodischen Nachzeichnens visueller Objekte aufgreift, übersetzt er die Silhouette des mühselig getragenen Kreuzes (und die entfernt verwandte des Kometen) auf die Tastatur.

BILD 1: "der Stern ... überragt von einem Kreuz"



Man erkennt, dass die beiden Balken des Kreuzes vier chromatische Noten zu zwei Paaren verbinden: *g-h* und *as-a*. Daraus lassen sich etliche Konturen bilden, aus denen Messiaen für die Phrasenanfänge seines Thema zwei auswählt: *a-as-h-g* und *h-g-a-as*.

BEISPIEL 39: das Stern- und Kreuzthema



Dieses Thema besteht aus drei jeweils zweigeteilten Liedzeilen. Die beiden Stimmen des Unisono-Gesangs verlaufen im Abstand von vier Oktaven, in etwa symmetrischer Entfernung ober- und unterhalb des mittleren *c*. Einzig die letzte Halbzeile erklingt in harmonischer Verdichtung: Das hier vierstimmige Unisono erhält eine (ebenfalls verdoppelte) Gegenstimme.

Auch unter tonalen Gesichtspunkten unterscheidet sich das Stern- und Kreuzthema vom Material der ersten Komponente des Stückes: Messiaen bezieht alle Phrasen einheitlich aus der dritten Transposition des Modus 7. Wie im Verlauf der weiteren Analyse ersichtlich werden wird, hat der Komponist seinen Modus 7 in den *Vingt Regards* ausschließlich diesem Thema vorbehalten.

Nun nimmt dieser Modus, wie im Kapitel zu Messiaens musikalischer Sprache erläutert wurde, innerhalb des Gebäudes der künstlichen Skalen eine

Sonderstellung ein, insofern er die tonreichste Form verschiedener modaler 'Familienstammbäume' darstellt. Entfernt man in jedem seiner beiden Tetrachorde jeweils einen (entsprechenden) Ton, so erhält man Transpositionen des 2., 4. bzw. 6. Modus. Die von Messiaen gewählte Transposition des Modus 7 mag als Beispiel dienen:

<table>
<tr><td>Modus 7^3</td><td>as</td><td>a</td><td>b</td><td>ces</td><td>des</td><td>|</td><td>d</td><td>es</td><td>e</td><td>f</td><td>g</td><td></td></tr>
<tr><td>minus Ton 1</td><td></td><td>a</td><td>b</td><td>ces</td><td>des</td><td>|</td><td></td><td>es</td><td>e</td><td>f</td><td>g</td><td>= Modus 6^6</td></tr>
<tr><td>Modus 7^3</td><td>as</td><td>a</td><td>b</td><td>ces</td><td>des</td><td>|</td><td>d</td><td>es</td><td>e</td><td>f</td><td>g</td><td></td></tr>
<tr><td>minus Ton 2</td><td>as</td><td></td><td>b</td><td>ces</td><td>des</td><td>|</td><td>d</td><td></td><td>e</td><td>f</td><td>g</td><td>= Modus 2^2</td></tr>
<tr><td>Modus 7^3</td><td>as</td><td>a</td><td>b</td><td>ces</td><td>des</td><td>|</td><td>d</td><td>es</td><td>e</td><td>f</td><td>g</td><td></td></tr>
<tr><td>minus Ton 3</td><td>as</td><td>a</td><td></td><td>ces</td><td>des</td><td>|</td><td>d</td><td>es</td><td></td><td>f</td><td>g</td><td>= Modus 6^4</td></tr>
<tr><td>Modus 7^3</td><td>as</td><td>a</td><td>b</td><td>ces</td><td>des</td><td>|</td><td>d</td><td>es</td><td>e</td><td>f</td><td>g</td><td></td></tr>
<tr><td>minus Ton 4</td><td>as</td><td>a</td><td>b</td><td></td><td>des</td><td>|</td><td>d</td><td>es</td><td>e</td><td></td><td>g</td><td>= Modus 4^3</td></tr>
<tr><td>Modus 7^3</td><td>as</td><td>a</td><td>b</td><td>ces</td><td>des</td><td>|</td><td>d</td><td>es</td><td>e</td><td>f</td><td>g</td><td></td></tr>
<tr><td>minus Ton 5</td><td>as</td><td>a</td><td>b</td><td>ces</td><td></td><td>|</td><td>d</td><td>es</td><td>e</td><td>f</td><td></td><td>= Modus 4^4</td></tr>
</table>

Aus religiöser Sicht ist diese Verwandtschaftsbeziehung von größter Bedeutung. Wie der Eröffnungssatz des Zyklus etabliert hat, symbolisiert Messiaens zweiter Modus die Liebe Gottes. Was die beiden anderen Modi betrifft, so wird die Analyse bald zeigen, dass der vierte Modus in diesem Zyklus das Menschenkind von Bethlehem versinnbildlicht, während der sechste Modus für den inkarnierten göttlichen Logos steht. Der halbtonreichste siebte Modus fungiert also als übergeordnetes Bindeglied zwischen dem irdischen Jesus, dem ewigen Christus und der Liebe Gottes. Für sein Stern und Kreuz verbindendes Thema hätte Messiaen wohl schwerlich passenderes tonales Material finden können.

Jenseits dieses modalen Symbolismus setzt Messiaen außerdem ein Strukturmittel ein, um die innere Beziehung zwischen Stern und Kreuz zusätzlich unverbrüchlich zu machen. Dies wird allerdings nur für Augen sichtbar, die quasi aus der himmlischen Perspektive herabschauen, denn es erschließt sich erst, wenn man die beiden auf demselben Thema beruhenden Sätze als eine größere Einheit betrachtet. Stellt man den *Regard de l'étoile* und den *Regard de la Croix* direkt hintereinander, so entdeckt man, dass Messiaen nicht nur dasselbe Thema benutzt – wobei er dessen Notenwerte verdoppelt –, sondern dass er den siebten Satz als Ergänzung der letzten Strophe des zweiten Satzes entworfen hat.

Tabelle 8: Stern und Kreuz in drei Strophen

II: T. 1-5 "Gnadenschock" mit 3 Komponenten	**II**: T. 6-17 Stern- und Kreuzthema in 3 Phrasen (T. 6-9, 10-13, 14-17)
II: T. 18-22 "Gnadenschock" identische Wiederholung	**II**: T. 23-34 Stern- und Kreuzthema erste Variation in 3 Phrasen (T. 23-26, 27-30, 31-34)
II: T. 35-39 "Gnadenschock" identische Wiederholung	
	VII: T. 1-29 Stern- und Kreuzthema zweite Variation in 3 Phrasen (T. 1-8, 9-19, 20-29)

In dieser höchst symbolischen und doch erschreckend eindringlichen Weise vermittelt Messiaen seinen Hörern die Überzeugung, dass das Kreuz in der Tat eine notwendige Vollendung dessen war, was mit dem Stern begann.

Die Dualität der Naturen in Christus

Im dritten Satz des Zyklus, dem eindrucksvollen *L'échange*, dient der Titelbegriff sowohl als theologischer Auslöser mit mannigfachen Implikationen als auch als Strukturfaktor, der die musikalische Entwicklung auf mehreren Ebenen maßgeblich bestimmt. Messiaen führt seine Hörer mittels verschiedener verbaler Hinweise an die geistigen Komplexitäten heran, die sich in dem theologischen Konzept vom Austausch verbergen.

Die Eröffnungsworte seines Begleittextes, "Descente en gerbe, montée en spirale" [garbenartiger Abstieg, spiralförmiger Aufstieg] beziehen sich in erster Lesart auf Christi Niederkommen zur Erde und Wiederauffahren zum Himmel. Das französische Substantiv *gerbe*, dem deutschen "Garbe" etymologisch verwandt, bezeichnet nicht nur Gebinde aus Heu oder Blumen, sondern ebenso auch strauß- und garbenförmige Feuerwerksbilder. Es evoziert Schönheit und überfließende Reichhaltigkeit, ein liebevolles Geschenk, aber auch eine begrenzte Lebensdauer: Blumensträuße erfreuen nur für wenige Tage, bevor sie zu welken beginnen, und die bunten Lichtersträuße

am Himmel überleben kaum wenige Sekunden. In seiner erweiterten Bedeutung kann sich das Wort *gerbe* zuletzt auch auf den Schweif eines Kometen beziehen und nimmt so im Zusammenhang der christlichen Bildsprache die Bedeutung des bethlehemitischen Sternes selbst an. Die zweite Metapher im Untertitel, die Spirale, ist ein häufig verwendetes Symbol spiritueller Läuterung und steht für Wachstum, Leben, Entwicklung – sowohl innerhalb als auch jenseits des christlichen Bezugsrahmens.[40] (Für Neoplatoniker ist die Spirale ein Symbol für Gebet und Kontemplation, da sie wie diese um ein Thema kreist und dabei gleichzeitig aufsteigt. Für Buddhisten bedeutet der "Eintritt in die Spirale" den Beginn einer Entwicklung, die aus dem Rad der Wiedergeburten hinaus und zur Erleuchtung führt.)

Messiaens Wortwahl für den zweiten Satz seines Begleittextes zu diesem Stück, "terrible commerce humano-divin", erinnert sicher viele Musikliebhaber an die besondere Eindringlichkeit und Schönheit der auf dem Antiphon der glorreichen Jungfrau Maria basierenden Motette *O admirabile commercium* des Renaissancekomponisten Josquin Desprez. In deutscher Übersetzung lautet deren Text: "Oh bewundernswerter Austausch. Der Schöpfer der Menschheit, lebendige Gestalt annehmend, war wert, von einer Jungfrau geboren zu werden, und, ohne Samen als Mensch entstehend, gab uns freigebig seine Göttlichkeit".[41] Eine andere Quelle der messiaenschen Wortwahl, die auf der verbalen Ebene eher indirekt erscheint, erweist sich als umso entscheidender für das Verständnis der Musik: das Weihnachtsantiphon *Mirabile mysterium*. Der Text – *Mirabile mysterium declaratur hodie: innovantur naturae, Deus homo factus est ; id quod fuit permansit, et quod erat assumpsit, non commixtionem passus neque divisionem* – enthält eine Phrase, auf die sich die Musik sehr direkt bezieht: *id quod fuit permansit* – "was er war, blieb er".

[40] Leser, die an der tieferen Bedeutung dieser Symbole interessiert sind, seien daran erinnert, dass sich eine Spirale genau genommen von einer Helix unterscheidet – mit der sie in der Umgangssprache vielfach verwechselt wird – insofern eine Helix sich in gleichbleibendem Abstand um einen angenommenen Mittelpfeiler windet, während eine Spirale von einem imaginären Mittelpunkt ausgehend immer weiter gespannte Kreise zieht. Beide Bilder enthalten den Aspekt der Progression (meist als Aufstieg abgebildet, obgleich dies keine notwendige Bedingung darstellt). Doch während die Helix repetitiv ist und sich potentiell auch bei einer Fortsetzung *ad infinitum* nicht verändert, verbindet sich mit dem Bild der Spirale die Idee der Expansion. Dieses Symbol verkörpert daher die Vorstellung vom Wachstum – ebenfalls potentiell *ad infinitum*.

[41] "O admirabile commercium. Creator generis humani, animatum corpus sumens, de virgine nasci dignatus est, et procedens homo, sine semine, largitus est nobis suam deitatem." Vgl. den Band *Motetten 1· 2* in A. Smijers u.a., Hrsg., *Josquin Desprez Werken* (Amsterdam 1921-).

Bei der Wahl dieses Textes mag Messiaen sich an Marmion orientiert haben, der dem Thema des wunderbaren Austausches, wie früher schon erwähnt, das ganze siebte Kapitel seines *Le Christ dans ses mystères* widmet. Allerdings ist das Adjektiv in Messiaens Satz nicht *admirabile*, sondern *terribile* – ein Wort, das der Komponist im 18. Stück des Zyklus, *Regard de l'Onction terrible*, erneut verwendet. Im religiösen Kontext legt *terrible* weniger die modernen Konnotationen eines lähmenden Schrecken auslösenden Erlebnisses oder einer kollektiv empfundenen Angst z. B. vor Gewaltakten nahe; es betont vielmehr die Bedeutungsnuance von 'Ehr-furcht', des heiligen Erschreckens angesichts einer das menschliche Fassungsvermögen übersteigenden Wahrheit, die Stille und ungeteilte Aufmerksamkeit fordert. (In diesem Sinne liest man in Psalm 76 und 89 davon, dass Gott "furchtbar" ist.) Die letzte Zeile des Begleittextes, "Dieu se fait homme pour nous rendre dieux" kehrt zum Text der Josquin-Motette zurück: "Er gab uns freigebig seine Göttlichkeit" heißt es da.

In seiner Musik stellt Messiaen den Austausch dar, indem er ein zweitaktiges Motiv einer faszinierenden zwölfstufigen Transformation unterzieht. Das Motiv besteht aus vier Komponenten, die jeweils aus kleineren Segmenten zusammengesetzt sind und verschiedene Aspekte des Ehrfurcht gebietenden Austausches repräsentieren. Die Transformation, die sich von Takt 1-2 bis Takt 23-24 erstreckt, erscheint zunächst recht einfach; Hörer nehmen vor allem das lang gezogene, stetige *crescendo* sowie 'irgendwie leicht veränderte Töne' in gleich bleibendem Rhythmus wahr. Bei genauerem Hinsehen jedoch erweist sich dieser Wandlungsprozess als äußerst komplex.

Die erste Komponente (Takt 1, oberes und mittleres System) besteht aus zwei Segmenten: einer in fünf Terzen abwärts stürzenden Figur und, nach beträchtlicher Verzögerung, einem langsamen Pulsieren, dessen *crescendo* plötzlich abbricht, bevor es den betonten Taktteil erreicht, auf den es hinzuzielen scheint. Die Töne des pulsierend wiederholten Akkordes, *es-e-f-ges*, bilden einen durch eine Oktavversetzung entzerrten chromatischen Cluster.

Das erste Segment bedeutet Bewegung – sowohl rhythmisch als auch hinsichtlich des Tonumfangs, der fast drei Oktaven umspannt. (In Messiaens Musik weisen steil abwärts gerichtete Motive häufig auf Gottes Selbsterniedrigung anlässlich der irdischen Inkarnation hin.) Das zweite Segment verkörpert Bewegungslosigkeit oder Stabilität, einhergehend mit zunehmender Intensität – nicht nur aufgrund der Insistenz seiner Wiederholungen, sondern insbesondere durch sein *crescendo*, das den Eindruck erweckt, als wolle es Energie über seine eigene abrupte Grenze hinaus in den Rest des Motivs

projizieren. (Hiermit ergibt sich eine fast ideale Beschreibung des Lebens Jesu, das ebenfalls an Intensität zunimmt, plötzlich abgebrochen wird, jedoch seine Energie jenseits des Todes verstärkt entfaltet.) Mit seinem rhythmisch wie aus dem Nichts eintretenden Beginn und seinem den metrischen Abschluss vermissenden Abbruch versinnbildlicht die Komponente – die einzige, die im Verlauf der zwölf Transformationen ganz unverändert bleibt – einen Zustand 'ohne Anfang und Ende'.

Beispiel 40: der Eintritt dessen, der ohne Anfang und Ende ist



In seinem Vorwort bemerkt Messiaen dazu: "Gott, das ist die Linienführung in Terzen: das, was sich nicht bewegt, was sehr klein ist. Der Mensch, das sind die anderen Fragmente, die wachsen, wachsen und enorm werden, mittels eines Entwicklungsprozesses, den ich 'asymmetrische Spreizung' nenne." An anderer Stelle erläutert der Komponist seine Auffassung eines an aristotelisch bewegungslosen Gottes, indem er erklärt, dass die Ewigkeit, als eine von Gottes Wesen untrennbare Eigenschaft, durch den Punkt oder den Wimpernschlag symbolisiert werde, damit jedwede Vorstellung von Zeit und Raum aufgehoben sei.[42]

So weist diese relativ kurze Komponente also in jeder Hinsicht – durch ihren absturzartigen Eintritt, ihre Unwandelbarkeit inmitten ansonsten drastischer Transformationen und durch ihre dynamische Gestalt – auf die Art hin, wie Gott in die Welt kommt und den Austausch initiiert: die Inkarnation des Logos als Kind von Bethlehem.

Die spirituellen Aussagenuancen der drei dem asymmetrischen Wachstumsprozess unterworfenen Komponenten werden sinnvollerweise gemeinsam behandelt; hier ist zunächst eine Beschreibung.

Die zweite Komponente beginnt als kleine Kurve dreier benachbarter Oktaven. Sie geht von *e* aus, einem Ton, dem, wie man sehen wird, in diesem Satz besondere Bedeutung zukommt. Im Verlauf der Transformationen erfährt diese Kurve eine fortlaufende Expansion, halbtonweise gleichzeitig in

[42] Vgl. hierzu Michèle Reverdy, *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, Paris, Alphonse Leduc, 1978, S. 37.

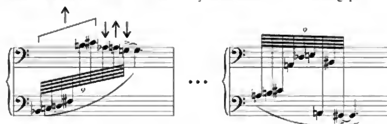
beide Richtungen. So kehrt sie zum *e* erst ganz am Schluss zurück, als der Gabelungsabstand auf einen Zwei-Oktaven-Sprung angewachsen ist.

Beispiel 41: die sich spreizende Gabelung in *L'échange*



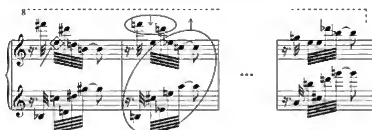
Die dritte Komponente besteht aus einem äußerst raschen, leicht verfrüht in einer Synkope zum Stillstand kommenden Notenwirbel. In ihrer Urform umfasst sie neun Halbtöne, die man aus einem einzigen chromatischen Cluster ableiten kann (*fis-g-as-a-b-h-c-cis-d*). Den unterschiedlichen Transformationsprozessen nach unterscheidet man zwei Segmente: Die ersten sechs Töne, die einen unregelmäßigen Aufstieg darstellen, sind dadurch verbunden, dass sie sich im Laufe des Stückes gemeinsam chromatisch aufwärts verschieben. Die Entwicklung der abschließenden Dreitongruppe dagegen, die ihrerseits als chromatischer Cluster beginnt, folgt dem Vorbild der zweiten Komponente, deren Spiegelbild sie ist, und spreizt sich in beide Richtungen bis zu einem Zwei-Oktaven-Sprung. Aufgrund der Verbindung einer stetig aufsteigenden ersten Gruppe mit einem Ergänzungsglied, in dem zwei Töne ständig absteigen, führen die Transformationen zu einer vollkommen veränderten Kontur – ein wahrer "Austausch".

Beispiel 42: der Wirbel und sein asymmetrischer Entwicklungsprozess



Die vierte Komponente ist als Gegenspiel homorhythmischer Figuren entworfen, die bei ihrem ersten Auftreten wie ein verzerrtes vertikales Spiegelbild wirken. In den Transformationen behandelt Messiaen diese Komponente in höchst exzentrischer Weise: Er lässt zwei Töne der rechten Hand (den ersten und dritten) halbtönig abwärts fallen, die beiden letzten sowie die ganze von der linken Hand gespielte Figur aber halbtönig ansteigen. Der zweite Ton des oberen Systems dagegen – ein *e* – bleibt unverändert.

Beispiel 43 der homorhythmische Kontrapunkt und seine Wandlung



Der seltsame Transformationsprozess, der die ersten vierundzwanzig Takte dieses Stückes bestimmt, ist reich an metaphorischen Aussagen. Wenn, wie Messiaen im Vorwort schreibt, "Gott das ist, was sich nicht bewegt" (also vermutlich das, was als Einziges der Wandlungskraft widersteht und unveränderlich bleibt), dann sieht es so aus, als habe er Gott in zweifacher Form dargestellt: in der ganzen ersten Komponente sowie im unbeirrbaren *e* der letzten. Die erste Komponente zeichnet nach, wie Gott sich auf die Ebene der Menschheit herablässt: Auf einen metrischen Einstieg, dessen unvollständige Quintole für das menschliche Verständnis nicht zu erfassen ist, folgt eine dynamische Projektion, die auf ein Ziel jenseits des sicht- und hörbar Manifesten gerichtet scheint. In der letzten Komponente dagegen signalisiert die Beständigkeit des unauffälligen kleinen *e* inmitten eines sich stetig verändernden Tonnetzes vielleicht die beinahe unmerkliche aber doch vollkommen stetige Präsenz des Schöpfers inmitten seiner Geschöpfe, eine Präsenz, die die Gläubigen selbst unter Bedingungen, in denen sie schwer wahrzunehmen ist, beruhigen kann.

Das für die menschliche Wandlung ausschlaggebende Wachstum ist in den beiden spiegelbildlichen Spreizprozessen sehr anschaulich vor Augen und Ohren geführt. Die Spreizung der zweiten Komponente, die noch dazu durch den Ton *e* eingerahmt ist, liefert das Modell; die Spreizung am Schluss der dritten Komponente fungiert als deren Spiegelung. Bei aller Vorsicht und im Bewusstsein der Gefahr einer Überinterpretation möchte man doch die erste Spreizung als das der Menschheit in Jesus gegebene Beispiel lesen, seine menschliche Entwicklung, deren Beginn und Ende im unwandelbaren, ewigen Zentrum Gottes (musikalisch: *e*) liegt. Dabei dient das *e* als sowohl horizontale als auch vertikale Achse. Messiaen scheint durch die drei Verwirklichungen dieses oktavierten *e* – eines in ***p***, ganz am Anfang, die beiden anderen in ***fff***, am Schluss der Transformationen – zu bestätigen, dass der "Handel" ein zwar schwieriger aber letztlich erfolgreicher Prozess ist: Am

Ende recht bizarrer Verzerrungen ersteht Ton *e* neu, klarer und kräftiger als je zuvor. Das Spiegelungselement, der Schluss der dritten Komponente, wäre dann ein Symbol für das menschliche Bemühen, Christus nachzueifern und damit eigenes spirituelles Wachstum zu erfahren.

Das erste Segment der dritten Komponente versinnbildlicht einen vielschichtig strukturierten Aufstieg; dies ist möglicherweise ein Versuch, den im visuellen Symbol der Spirale angedeuteten geistigen Aufstieg musikalisch nachzuzeichnen. Die Transformationen der vierten Komponente, in deren Mitte sich das Gottessymbol *e* auf eine demütige, leicht zu überhörende, jedoch ganz und gar zuverlässige Gegenwart beschränkt, scheinen diese Interpretation zu bestätigen: Während die das *e* im oberen System umgebenden Töne sich nach innen falten, steigen die ursprünglich darunter liegenden auf, bis die ganze Textur durch einen Kollaps hindurch zu einer neuen Form wächst. Der Mensch gewordene Gott leidet in seinem gequälten Körper – "auf dass wir Götter werden".

Der titelgebende "Austausch" vollzieht sich nicht zuletzt auch auf der Ebene der Beziehung zwischen dieser vierten Komponente und den drei vorangehenden. Die drei ersten Noten der Linken (*b-c-d*) zitieren den Anfang des Notenwirbels der dritten Komponente, wenn auch in höherer Lage und durch eine Oktavversetzung verändert. Gleichzeitig greifen die drei ersten Noten der Rechten (*fis-e-dis*) die Töne des abrupt unterbrochenen *crescendo* wieder auf; auch sie sind mittels Registerwechsel und Oktavversetzung für die Ohren und zusätzlich durch enharmonische Umdeutung für die Augen verfremdet (*ges–es* wird zu *fis-dis*). Messiaen, in dessen Muttersprache die Bezeichnung für das erhöhende Vorzeichen (*dièse*) keinen metaphorischen Nebensinn hat, wusste zweifellos, dass schon Bach dieses 'Kreuz' zuweilen als musikalischen Hinweis auf die Kreuzigung eingesetzt hatte.

Zusammenfassend lässt sich schließlich sagen, dass der erste Takt des zweitaktigen Grundmotivs für Gottes Anteil am "terrible commerce" steht (eine stets gleiche, von oben herab reichende Geste sowie eine kleine Kurve, das Vorbild des sich innerhalb seines Erdenlebens entfaltenden Jesus), während der zweite Takt der menschlichen Erwiderung, ihrem spirituellen Entfaltungsprozess, gewidmet ist.

Die versteckten Zähleinheiten, mit denen Messiaen hier ebenso spielt, wie er es nachweislich in anderen Kompositionen tut, lassen sich folgendermaßen beschreiben: Die DREI Segmente in Takt 1 haben eine Dauer von SIEBEN Achtelschlägen; dem setzt Takt 2 VIER Segmente mit insgesamt VIER Schlägen entgegen. Die Zahl 3 als Symbol der Trinität ist somit verbunden mit der Zahl 7, die in der Offenbarung eine entscheidende Rolle spielt und

auf die im Jüngsten Gericht zu züchtigende Menschheit deutet; vgl. auf göttlicher Seite die sieben Siegel sowie die sieben den göttlichen Thron umgebenden Kerzenleuchter, auf Seiten der verkommenen Menschheit das Buch mit den sieben Siegeln, den roten Drachen mit seinen sieben Köpfen, und auf Seiten ihrer Verdammnis die sieben Posaunenstöße sowie die sieben Schalen des göttlichen Zornes. Die doppelte Anspielung auf die Ziffer 4 im Takt 2 steht für den materiellen Aspekt der Welt, die laut Empedokles auf vier Grundelementen beruht: Erde, Wasser, Feuer und Luft. Das sich in Metrik und Struktur manifestierende Zahlenspiel verstärkt somit die Interpretation, gemäß der der erste Takt den göttlichen und der zweiten den menschlichen Anteil des "Handels" repräsentiert.

Der Satz endet mit einer siebentaktigen Coda, die diese Deutung in mancher Weise stützt. Die Trinität erklingt verstärkt in verschiedenen dreifach erklingenden Ereignissen: Eine DREIfache Wiederholung der beiden ersten Komponenten – Gottes Herabreichen "in einer Funkengarbe" (*fff*) und der Kern des von Jesus initiierten expansiven Transformationsprozesses (*ffff* in vierfachem Unisono gespielt) – wird gefolgt von einer DREIfachen Wiederholung der jetzt allein stehenden zweiten Komponente, einer Generalpause von derselben Länge, sowie schließlich einer zusätzlichen Wiederholung in DREImal vergrößerten Notenwerten.

Der Satz endet mit einem zwölftönigen Klang, in dem Messiaen die beiden Ganztonskalen übereinander stellt. Es mag nach all den vorangegangenen Beobachtungen kaum noch überraschen, dass das Stück mit einem akzentuierten, synkopierten *e* im oberen Register schließt und so die Hörer noch einmal der verlässlichen Gegenwart Gottes zu versichern scheint.

Die jungfräuliche Mutter

Der vierte Blick, der auf das Kind in der Krippe fällt, ist der der Mutter, eines frommen jungen Mädchens; ihre Musik ist ein Wiegenlied. In seinem Vorwort schreibt Messiaen, es sei sein Ziel gewesen, einen musikalischen Ausdruck für die Reinheit zu finden. Dazu bedürfe es einer gewissen Kraft, aber vor allem eines hohen Grades an Naivität und kindlicher Zärtlichkeit. In seinem Begleittext zum Satz selbst greift er diese Absicht wieder auf: "Innocence et tendresse... la femme de la Pureté, la femme du Magnificat, la Vierge regarde son Enfant".

Die musikalische Verwirklichung von Unschuld und Zärtlichkeit kann in den unterschiedlichsten Parametern dieser Komposition beobachtet

werden. Insbesondere der strukturelle Aufbau und das motivische Material sind von anrührender Einfachheit, und die tonale Anlage enthält viele Komponenten, die im größeren zyklischen Zusammenhang der *Vingt Regards* als Symbole für unbedingte Liebe stehen.

Hinsichtlich seiner Form ist das Stück auf jeder Ebene – vom Gesamtaufbau bis hinab zur Erfindung der zweitaktigen Grundzelle – durch den Prozess variierter Wiederholung bestimmt. Man unterscheidet zunächst zwei analoge Hälften, die sich nur in ihren Schlussgliedern wesentlich unterscheiden. Innerhalb jeder der daher unterschiedlich langen Hälften (vgl. T. 1-62 und T. 63-102) wird der erste Abschnitt nach einem Kontrast fast unverändert, nur leicht gekürzt wieder aufgenommenen,[43] so dass man von einem vierstrophigen Lied mit zwei verschiedenen Kontrasten sprechen kann, das den folgenden Bauplan hat:

A B, A' C + C_{entw} ; A_{var} B, A'_{var} C + Coda.

In jedem A-Teil sind alle Phrasen identisch; die einzige Abweichung ist die Verlängerung des vorletzten Klanges:

T. 1-5 = 6-10 = 11-15 [𝄐] = 25-29 = 30-34 [𝄐][44]

Schaut man auf noch kleinere Unterteilungen, so entdeckt man, dass jede Phrase in sich auf einer Wiederholung beruht:

T. 1-2 = 3-4 etc. ; T. 63-64 = 65-66 etc.

Schließlich, als sei das noch nicht genug der Wiederholungen, sind auch die beiden die Grundzelle bildenden Takte in Bezug auf ihre Noten vollkommen identisch; sie unterscheiden sich nur durch ihren Rhythmus:



Dabei kann man sich vorstellen, dass der unregelmäßige Rhythmus dieser beiden Takte die stolpernde Bewegung einer Futterkrippe beschreibt, die dem Neugeborenen als Ersatz für eine Kinderwiege dienen muss. Nur das verlängerte Endglied jeder Phrase, das in einen einzigen Takt eingeschrieben ist, gibt die Noten in gleichmäßiger Bewegung wieder. Dafür fügt Messiaen dann eine Erweiterung hinzu, die melodisch, harmonisch und hinsichtlich der Lautstärkenentwicklung für Überraschung sorgt: vgl. das *crescendo* *ppp*

[43] T. 6-15 = T. 25-34 und T. 68-75 = T. 87-94. Dem jeweils ersten Abschnitt geht eine Binnenwiederholung voran: T. 1-5 = 6-10, T. 63-67 = 68-72.

[44] Die Entsprechungen in der zweiten Satzhälfte werden durch zwei Fälle eines verkürzten Anfangsgliedes verwischt; vgl. T. 63-67 = 68-72 = 73-75[!] = 87-91 = 92-94 [!].

subito in Takt 5 und seinen Varianten – Ausdruck eines Aufwallens von Zärtlichkeit, die den Eindruck von Reinheit und Naivität der 56fach wiederholten Grundzelle ergänzt.

Die Textur ist homophon, enthält jedoch drei deutlich unterscheidbare Schichten. Im höchsten, innersten und tiefsten Ton der Grundeinheit erklingt *ais* als dreioktaviger wiederholter Orgelpunkt. In einer zweiten Schicht hört man einen viertönigen Abstieg, eine bescheidene kleine Melodie, für die der Komponist in einer Fußnote besondere Aufmerksamkeit erbittet. Schließlich kann man die Töne der linken Hand als eine Vorbereitung auf den Umkehrungsakkord von Fis-Dur mit sixte ajoutée – den im *Regard du Père* eingeführten 'Liebesakkord' – hören.

Beispiel 44 Marias Wiegenlied

Die Beziehung zwischen den Modellen und ihren Varianten ist zwar in den A-Teilen besonders auffällig, doch lässt sich Ähnliches auch in den um einiges schnelleren B-Teilen beobachten. Hier enthalten die beiden Anfangstakte der Phrase eine kleine Triolengruppe, die siebenmal wiederholt wird; dann wird diese Gruppe tiefer oktaviert, beschleunigt, leicht umgeordnet und um einen dramatischen Absturz in den tiefsten Bereich der Klaviertastatur erweitert. Da Messiaen sich die Lautstärke noch sanfter als schon zuvor wünscht, vermitteln diese huschenden Figuren einen Eindruck unterdrückter Beunruhigung. Derweil spricht die Harmonie weiterhin von mütterlicher Liebe: Die Triolen bewegen sich über einem Fis-Dur-Akkord; wollte man die obersten Akkordtöne der Hände austauschen, so erhielte man sogar den Akkord mit sixte ajoutée – den 'Liebesakkord', diesmal allerdings in der zweiten Umkehrung. (In der Variation der Takte 76-79 hört man dieselben Akkorde in rücklaufender Reihenfolge.)

Beispiel 45: die Beunruhigung Marias, gestützt vom 'Liebesakkord'



Die zweite Phrase des B-Teiles (vgl. T. 20-22) besteht aus einer eintaktigen Einheit, deren zwei Sequenzen einer asymmetrischen Kontraktion unterworfen sind: Die auf den Taktschwerpunkt fallende reine Quinte sowie der vorhaltverzierte Bassanschlag bewegen sich in chromatischen Schritten aufwärts, während die Intervalle im oberen Register entsprechend absteigen.[45] In diesen Takten schwillt zum ersten Mal in diesem Stück die Lautstärke beträchtlich an, von ***pp*** auf ***mf***.

Die kurze Überleitung besteht aus einem einzigen Akkord, der in immer größer werdenden Intervallen transponiert wird. Es handelt sich dabei um Messiaens sogenannten Quartenakkord[46] (tatsächlich eine Überlagerung einer Quarte mit einem Tritonus). Im Verlauf der beiden Takte ändert Messiaen die Notation der Akkordtöne von (aufsteigend) *h–f–b* zu *h–eis–ais* und zieht damit die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass der oberste Ton erneut *ais* ist, der in diesem Satz schon so oft angespielte Liebeston.

Abschnitt C ist der abwechslungsreichste. Seine erste Phrase (T. 35-39) gründet auf einer melodischen Einheit mit Zentrum in *cis*. Da deren Kontur für einen großen Teil dessen, was der Satz noch bringen wird, bedeutsam ist, soll diese Einheit hier der Einfachheit halber als x bezeichnet werden. Während dieses x in der Unterstimme der Takte 35-37 erklingt, wird es von einer wiederholten, gleichsam funkensprühenden Figur begleitet; das dynamische Niveau ist hier bereits ***f*** für die melodisch führende linke Hand und ***mf*** für die Begleitfigur in der rechten. Doch damit hat die Dramatik noch kaum begonnen. Der Schlusston wird mit einem ***pp subito*** abgedämpft; das folgende Oktavtremolo, das Messiaen sich *staccato* und "schlagzeugartig, wie ein Xylophon" vorstellt, vollführt ein gewaltiges *crescendo*, das in einer rhythmisch gleichförmigen, verkürzten und homophon verstärkten Wiederholung von x mündet, bevor die Phrase mit zwei schnellen ***ff***-Anschlägen abbricht. Mit ihren vielen Akzenten, dem explosiven *crescendo* in der Mitte

[45] Die Variante in T. 80-82 zitiert diese Ereignisse wiederum in umgekehrter Reihenfolge.

[46] Messiaen, *Technik meiner musikalischen Sprache*, Band I Kap. XIV/3, Band II Bsp. 213.

und dem nach zwei Dritteln einer Triole plötzlich abgeschnittenen *ff*-Schluss ist diese Phrase von einer Intensität, die nach der bisherigen ruhigen Darstellung mütterlicher Liebe schockierend wirkt.

Aloyse Michaely hat darauf hingewiesen, dass die religiöse Bedeutung dieses Motivs sich erschließen lässt, wenn man sich an ein ähnliches Motiv in den *Visions de l'Amen* erinnert: die vierte Komponente des *Amen de l'agonie de Jésus*. Das (sehr indirekte) Zitat der "herzzerreißenden Klage" Jesu würde demnach das Wiegenlied der jungen Mutter für einen Augenblick mit einer Vorahnung des Schicksals, das den Sohn erwartet, verdunkeln.

Beispiel 46: Marias Vorahnung



Regard de la Vierge, T. 35-37



Amen de l'agonie de Jésus, T. 29-30

Die Entwicklung im Abschnitt C enthält drei Komponenten (T. 40-46), ihre leicht erweiterte Wiederholung[47] (T. 47-55) und eine Codetta (T. 56-62). Alle Elemente sind durch den Ton *cis* verknüpft. Er klingt wie eine Glocke in den Takten, die die Glockenspielakkorde des *Regard de l'étoile* in Erinnerung bringen; er dient als Rahmen einer kleinen homophonen Phrase;[48] er ankert die *più f* vieroktavig in Unisono erklingende erste Verarbeitung des Motivs x ebenso wie zwei weitere Entwicklungen in der Codetta; und er strahlt schließlich im Diskant des letzten Glockenakkordes. Dieser Akkord übrigens, eingeleitet durch drei arpeggierte Figuren, ist das Einzige, was in der Coda des Stückes wiederkehrt (vgl. T. 59-60 mit 100-101). In beiden Fällen klingt er in *sff*, vertikal eingerahmt von zwei *cis*.

Das emotionalste Ereignis im Satz ist der Schluss der Codetta. Auf eine *ff*-Attacke im höchsten Register, die wie ein Schmerzensschrei wirkt und deren zehn Töne im Pedal nachklingen, folgt ein viertöniger chromatischer Cluster auf den tiefsten Tasten, der umso überraschender ist, da Messiaen ihn sich *mf*, ohne Pedal und "trocken" vorstellt. Es scheint, als wolle die Musik hier der vorangehenden Vorahnung Rechnung tragen und daran erinnern, dass die bekannteste Version der Weihnachtsgeschichte, die nach Lukas, mit dem Besuch im Tempel und der Prophezeiung des Simeon fortgesetzt wird.

[47] Die Wiederholung könnte für die fehlende Reprise der drei Komponenten am Ende des Stückes, nach T. 99, einstehen.

[48] In diesem Fall (vgl. T. 42-44) ist das *cis* durch sein enharmonisches Pendant *des* ersetzt.

Maria werde "ein Schwert durch die Seele dringen" (Lk 2, 34-35). Den chromatischen Cluster auf den drei oder vier tiefsten Klaviertasten verwendet Messiaen, wie die weitere Analyse zeigen wird, in diesem Zyklus durchgängig als Symbol der Ehrfurcht. Diese Geisteshaltung ist zugleich Kennzeichen der angemessenen Einstellung des Menschen zu Gott und Ausdruck des Abgrunds, den der Mensch aus eigener Tugendkraft nicht überwinden kann. Im gegeben Kontext mag der Basscluster den Schrecken angesichts des göttlichen Selbstopfers unterstreichen.

Nach dieser Erschütterung kehrt die Musik zu den sanften und zärtlichen Gesten des Wiegenliedes zurück. Und doch ist Marias schlichter Gesang inmitten einer durch den Orgelpunktklang des 'Liebesakkords' bestimmten Textur nicht mehr derselbe wie zuvor: Der Komponist fügt jetzt eine zusätzliche Oberstimme hinzu, deren Kontur sanft die Führung übernimmt.

Beispiel 47: das Wiegenlied, überstrahlt von einer neuen Oberstimme



Diese klagende Stimme aber ist eine Variante des im C-Teil eingeführten Motivs x:

Beispiel 48: die das Wiegenlied überstrahlende Ableitung des Motivs x



Wenn die kleine Kontur um den Ton *cis*, die hier x genannt wurde, tatsächlich Marias Vorahnung bezüglich des Schicksals ihres Sohnes symbolisiert, so wird verständlich, dass die einmal erwachte Besorgnis der jungen Mutter nicht mehr zu unterdrücken ist und sich sogar dem unschuldigen Wiegenlied aufprägt. Sogar das Tempo der Variation ist verlangsamt.

Die Kombination der aus den verschiedenen Abschnitten stammenden Motive führt unter anderem zu einer Überlagerung mehrerer Zentraltöne. Diese Beobachtung wiederum lädt dazu ein, über die Bedeutung der Orgelpunkttöne im *Regard de la Vierge* nachzudenken. Der bedeutendste ist zweifellos das *ais*. Um die Wichtigkeit dieser Melodienote richtig einschätzen zu können, lohnt es sich direkt einmal zu zählen:

- Als Oberstimmenorgelpunkt erklingt *ais* 65mal. Fügt man den letzten Takt der ersten Überleitung hinzu, in dem der Ton an der Spitze der sechs Oktavversetzungen des Quartenakkordes klingt, sowie den vertikal von zwei *ais* eingerahmten "Schmerzensschrei" ganz am Ende der ersten Satzhälfte, so ergibt sich, dass der Ton unangefochten mit 72 deutlichen Anschlägen zu hören ist (vgl. T. 1-15, 24, 25-34 und 62).
- Die Verbindung des 'Liebestones' *ais* mit dem *cis* der Vorahnung beherrscht die Variationen der Abschnitte A und A' mit insgesamt 57 Wiederholungen (vgl. T. 63-75 und 87-94).
- Der Ton *cis* für sich allein dominiert in den Komponenten des Abschnitts C: in den Glockenakkorden, der kleinen homophonen Phrase und den in Unisono gespielten Varianten des Motivs x (vgl. T. 40-55, 58, 60 und 101).
- Die Überlagerung von *cis / des* und *dis / es* (oder die Kombination der Töne durch besondere Akzentsetzung) bestimmt das Hauptmaterial der Abschnitte B und C (vgl. T. 16-18, 35-38, 56, 61, 76-78, 95-98 und 102).
- Schließlich ist der Zusammenklang aller drei genannten Töne im 'Liebesakkord' *ais–cis–dis–fis* in allen A-Teilen sowie in den Eröffnungstakten der B-Teile zu hören.

Mit seinem thematischen Material, seinem Rhythmus, seiner Form und seiner Harmonie zeichnet der *Regard de la Vierge* das Bild einer liebevollen Beziehung zwischen Mutter und Kind. Unschuld und Reinheit der Jungfrau sind vor allem in den vier A-Teilen verkörpert, wo sie sich mit der im unendlich wiederholten 'Liebeston' und im 'Liebesakkord' ausgedrückten Liebe Gottes verbinden. Dieselbe Liebe rahmt auch die Marias Beunruhigung gewidmeten B-Teile ein. Ebenso ist der C-Teil mit seinen tonalen Anspielungen auf den Fis-Dur-Akkord mit sixte ajoutée in den Zusammenhang der Darstellungen der Liebe eingebunden, bringt jedoch mit seiner melodischen Komponente eine Ankündigung der Passionsqual und des Kreuzestodes in das Stück. In der Erahnung des Schicksals, das ihren Sohn erwartet, stößt Maria ihren Schmerzensschrei aus, dem sofort ein Zeichen der Ehrfurcht folgt – Gottes Wille geschehe.

Der gekreuzigte Mensch und das fleischgewordene Wort

Der fünfte Satz ist eine Variation des ersten. Wie schon kurz erwähnt, zitiert Messiaen im *Regard du Fils sur le Fils* notengetreu den gesamten thematischen Ablauf des aus dem Gottesthema entwickelten *Regard du Père*, dessen Melodie und modale Akkordfolge hier als tiefster von drei homophon geführten Strängen gehört wird.

Wer, fragt man sich, blickt hier auf wen? Messiaen schreibt dazu im Vorwort: "Es handelt sich offensichtlich um den Sohn-als-Logos, der den Sohn-als-Jesuskind betrachtet." Der Gottessohn, die Inkarnation des ewigen göttlichen Wortes, blickt auf den Sohn Marias, den Menschensohn. Wie die musikalische Analyse zeigen wird, sind der, der herabblickt, und der in der Krippe Liegende, auf den dieser Blick gerichtet ist, zugleich eins und doch nicht einfach identisch.

Man erinnert sich, dass das erste Stück des Zyklus, *Regard du Père*, mit zwei Strophen und nachfolgender Coda angelegt ist, dass sich die beiden Strophen nur gegen Ende unterscheiden, dass die Coda ebenfalls dasselbe, im Gottesthema angelegte Material verarbeitet, dass der Tonvorrat ausschließlich aus den drei Transpositionen des Modus 2 bezogen ist und dass das Metrum faktisch in einem ganz regelmäßigen Achtachteltakt gründet.

Die thematisch tragenden Achtelnoten des Gottesthemas, die im *Regard du Père* im beinahe unfassbar langsamen Puls von 20 Achteln pro Minute jeweils nur alle drei Sekunden ticken, erklingen hier als Viertel. Der Unterschied täuscht jedoch: Die Tempobezeichnung resultiert tatsächlich in einem noch ruhigeren Puls, als er am Beginn des Zyklus herrschte: Sechzehntel = 76, d. h. eine Melodienote = 19.[49] Das Register, in dem das Zitat des *Regard du Père* erklingt, ist höher als zuvor; die Klangfarbe, die der Komponist sich vorstellt, ist ein "leuchtendes piano"; die Stimmung soll nach Messiaens Angabe "feierlich" sein.

Die beiden oberhalb dieses Emblems der Liebe Gottes ertönenden Stränge sind reich an Symbolen, die die koexistierende Verschiedenheit und Identität der zwei Naturen Christi verkörpern. Der oberste Strang besteht

[49] Es fragt sich, ob dieser Tempounterschied entscheidend ist – ganz abgesehen davon, dass kaum jemand über die drei dazwischen liegenden Stücke hinweg eine solche Nuancierung wahrnimmt. Die wesentliche Aussage ist hier höchstwahrscheinlich, dass beide Stücke äußerst langsam, fast bewegungslos und unbedingt richtungslos klingen sollen. Insbesondere beim Eröffnungsstück wird dieser Wunsch des Komponisten in nur wenigen CD-Einspielungen respektiert, sei es aus kommerziellen Gründen oder weil die Produzenten dem Publikum die außerordentliche innere Ruhe, die erst den Zugang ermöglicht, nicht zutrauen.

ausschließlich aus Dreiklängen, der mittlere ausschließlich aus Vierklängen. Dabei entstammen die Töne des obersten Systems der dritten Transposition des sechsten Modus, während die des mittleren Stranges der vierten Transposition des vierten Modus entnommen sind. Darüber hinaus sind auch die rhythmischen Phrasen, der Akkordaufbau und die Melodieführung auf den ersten Blick nicht unverwandt, und während die beiden Stränge visuell in jeweils getrennten Notensystemen erscheinen, teilen sie in Wirklichkeit dasselbe Register. Da Messiaen dem oberen Strang einen angedeuteten Vorrang einräumt (*pp* gegenüber *ppp*), wird die folgende Analyse entsprechend verfahren.

Die gesamte Akkordfolge in Strang 1 wird zweimal wiederholt: vgl. die Neuanfänge in Takt 7 Mitte und Takt 14. Dem dritten vollständigen Zitat der Phrase folgt ein Scheineinsatz, der nur die ersten drei Klänge aufgreift, dann jedoch die Akkordfolge bis zum Ende der ersten Strophe des *Regard du Père* fallen lässt. Jede Phrase der Akkordfolge in Strang 1 umfasst also 13 Viertel (oder, in Hinblick auf bessere Vergleichbarkeit mit dem so viel komplexeren zweiten Strang, 26 Achtel). Interessanterweise gleicht der Aufbau dieser Phrase dem Aufbau des gesamten *Regard du Père*, insofern sie ebenfalls aus zwei leicht verschiedenen Teilphrasen (vgl. Tabelle 10) mit nachfolgendem Phrasenschlussglied besteht.

Der Rhythmus ist Lesern dieser Studie inzwischen bereits vertraut: Es handelt sich um Messiaens 'rhythmische Signatur', die im zweiten Kapitel als regelmäßiges Element seiner musikalischen Sprache eingeführt und in den *Visions de l'Amen* dreimal identifiziert wurde. Dort erklingt der palindromisch beginnende, jedoch mit deutlicher zeitlicher Ausrichtung endende Rhythmus im Zusammenhang mit dem Gehorsam der Gestirne (vielleicht um anzudeuten, dass sogar die Sterne in ihrem 'Leben' eine teleologische Komponente entdecken werden); er bildet den tiefsten Strang bei der Wiederholung des Bittgebets und der Verzweiflung Jesu am Ölberg (vielleicht um zu suggerieren, dass die menschliche Lebenszeit, die der eigentlich der Ewigkeit angehörige Logos durchlaufen hat, sich jetzt ihrem Ende nähert) sowie anlässlich der Ankunft der Auserwählten in der himmlischen Stadt (vielleicht um zu feiern, dass diese Wesen eines ewigen Lebens für würdig befunden worden sind).[50] Er scheint wichtig zu bemerken, dass in keinem der

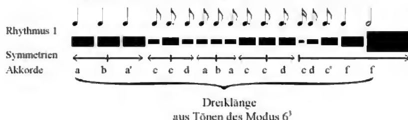
[50] Vgl. im *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau* T. 107-140, wo die 'rhythmische Signatur' den Strang bestimmt, den Messiaen der Reprise der ersten Durchführung hinzufügt; im *Amen de l'agonie de Jésus* das Bass-Ostinato, das der Reprise der beiden Abschnitte unterlegt ist (T. 65-90), und im *Amen de la Consommation* das kanonartig angelegte zweisträngige Ostinato, das die andersartigen Palindrome des "Glockenspiels der Schöpfung" ersetzt.

drei Fälle die Ausdehnung der rhythmischen Phrase (deren Gruppen 3 + 3 + 3 + 3 + 5 Notenwerte zählen) der des tonalen Materials entspricht (dies trifft weder auf die Fünfton-Gruppen im *Amen des étoiles* zu noch auf die Dreiton-Gruppen im *Amen de l'agonie de Jésus* und im *Amen de la Consommation*).

Im *Regard du Fils sur le Fils* dagegen sind die tonalen und rhythmischen Strukturen kongruent. Die Akkordfolge besteht aus vier Gruppen von je drei Akkorden, wobei die erste mit der dritten und die zweite mit der vierten harmonisch identisch ist. Die erste (und dritte) Gruppe unterscheidet sich von der zweiten (und vierten) durch die Verwendung der Intervallfarben und, damit einhergehend, der verschiedenen dynamischen Spannungsgrade. In der ersten Gruppe wird die Umkehrung eines Durdreiklangs (*des-ges-b*, in enharmonischer Schreibweise) flankiert von zwei Akkorden, in denen eine reine Quint über eine reine Quart gelegt ist; das Resultat dieser Kombination konsonanter Intervalle ist relativ entspannt. Die zweite Gruppe beginnt mit einer Schichtung von reiner Quinte und Tritonus, gefolgt von einer Sequenz desselben Klanges auf dem nächsthöheren Halbton, und gipfelt in einem Akkord, dessen Rahmenintervall eine verminderte Oktave darstellt; aufgrund der dissonanten Intervalle ergibt sich ein beträchtlicher Zuwachs an harmonischer Spannung. Für die fünfte Gruppe der 'rhythmischen Signatur' greift Messiaen zwei Akkorde der zweiten Gruppe wieder auf, stellt ihnen eine Art Dominantseptakkord ohne Quinte voran – die entspannteste Harmonie überhaupt – und fügt eine Überlagerung von Tritonus und verminderter Oktave sowie deren Transposition hinzu, was den höchsten Spannungsgrad zum Ausdruck bringt.

Die folgende Illustration stellt die Akkordfolge im obersten Strang des *Regard du Fils sur le Fils* schematisch dar. Die verschiedenen Akkordtypen sind mit Buchstaben markiert, wobei 'a'' die Umkehrung von 'a' bezeichnet in dem Sinn, dass die beiden Intervalle nicht *über* sondern *unter* einem gemeinsamen Ton erklingen.

Tabelle 9: die Akkordfolge des "Sohn-als-Logos"



Der zweite Strang ist in vielfacher Weise auf den ersten bezogen. Auch er besteht aus 17 Akkorden (deren Gesamtdauer jedoch viel länger ist); auch er wird wiederholt (allerdings nur einmal); auch ihm folgt ein Scheineinsatz (mit zwei statt drei Akkorden); und auch seine Struktur folgt der Vorgabe des *Regard du Père*: zwei 'Strophen' gefolgt von einem Phrasenschlussglied. Hinsichtlich der harmonischen Struktur jedoch ist das Muster ein wenig verändert: Die Gruppierung aus 3 + 3 wird hier zu 2 + 2 + 2 und das Schlussglied hat ebenfalls eine andere Gestalt.[51]

TABELLE 10: die Akkordfolge der beiden Stränge im Vergleich

Strang 1:	a b a',	c c d;	a b a',	c c d;	e d c' f f
Strang 2:	a a' b, b	c c';	a a' b, b	c c';	d a a e f

Die ersten beiden Akkorde des mittleren Stranges sind aus verschränkten reinen Quinten aufgebaut; Halbton, Tritonus und übermäßige Oktave garantieren als zusätzliche Intervalle einen hohen tonalen Spannungsgrad. Der dritte Klang kann (wie seine Transposition, der vierte) als Verschränkung von großer und kleiner Sext gelesen werden, wodurch eine Gesamtstruktur entsteht, die zwar einen Tritonus und eine verminderte Oktave, jedoch keinen Halbton enthält und damit um ein Weniges entspannter ist. Der fünfte Akkord hat (wie der sechste) noch geringere Spannung, und das Phrasenschlussglied beginnt mit dem niedrigsten tonalen Spannungsniveau überhaupt: der Vierklang klingt fürs Ohr wie ein Mollakkord mit sixte ajoutée.

Noch faszinierender als diese Mischung aus Verwandtschaft und Verschiedenheit der harmonischen Anlage ist die Fusion der beiden Stränge bzgl. ihrer rhythmischen Struktur. Aufgrund der recht komplizierten mehrfachen Überbindungen ist die Beziehung beim Lesen der Partitur oft erst auf den zweiten Blick zu entdecken: Die Rhythmenfolge in Strang 2 imitiert die in Strang 1 verwirklichte in anderthalbfach vergrößerten Notenwerten.[52]

[51] Da Messiaen jedem Ton meist nur eine der zwei enharmonisch möglichen Schreibweisen zuordnet und damit die Natur der Intervalle oft verschleiert, ist es manchmal schwierig, im Schriftbild zu erkennen, dass ein Akkord lediglich eine Transposition oder Umkehrung eines früheren ist. Doch ist diese Hürde erst einmal genommen, erscheint die Struktur tatsächlich ganz einfach.

[52] Messiaens Ausdruck, "rhythmischer Kanon unter Hinzufügung des Punktes", ist aus drei Gründen trügerisch. Zunächst setzen die beiden Stränge hier gleichzeitig ein, was bei einem traditionellen Kanon ja gerade nicht der Fall ist. Auch ist es aufgrund der Eingliederung ins gegebene Metrum kaum jemals mit der einfachen Hinzufügung des Punktes getan; und schließlich resultiert die Hinzufügung eines Punktes nur im Falle einfacher, nicht ihrerseits bereits punktierter oder übergebundener Dauern in einem anderthalbmal so langen Notenwert.

Tabelle 11: die rhythmische Vergrößerung im mittleren Strang



Die symbolische Bedeutung der in der bisherigen Analyse isolierten Fakten ist besonders aus religiöser Perspektive sehr überzeugend:

- Die für die beiden Stränge gewählten Modi, der sechste und der vierte, fungieren als Repräsentanten der zwei in diesem Stück beschworenen Aspekte Jesu: Modus 6^3 blickt auf Modus 4^4 genau so herab, wie der Sohn-als-Logos auf den Sohn-als-Jesuskind blickt. Wie die weitere Studie zeigen wird, findet sich dieselbe Gegenüberstellung im siebten Stück, dem *Regard de la Croix*, dessen Titel genau diese Anordnung zu schildern scheint.
- Die Anzahl der Töne in den Klängen jedes Stranges legt, insbesondere im Zusammenhang mit den Zahlen der Modi und ihrer Transpositionen, ein zahlensymbolisches Spiel nahe. Wie schon mehrfach belegt, ist die Ziffer 3 ein überkommenes Symbol für die Trinität im besonderen und das Göttliche im allgemeinen, wohingegen die Zahl 4 für das Materielle und Irdische steht – für alles, was aus den vier Elementen Erde, Wasser, Feuer und Luft zusammengesetzt ist. Die aus der DRITTEN Transposition des Modus 6 gebaute DREIklangsfolge im oberen Strang repräsentiert somit die göttliche Natur Jesu, während die Phrase des mittleren Stranges mit seinen aus der VIERten Transposition des VIERten Modus gebildeten VIERklängen seine irdische Natur symbolisiert.
- Die ähnliche aber nicht identische Struktur der beiden Akkordfolgen ebenso wie die Beziehung zwischen den Notenwertfolgen, die vollkommen analog aber von unterschiedlicher Dimension sind, verstärkt die Auffassung von zwei Naturen, die nur verschiedene Perspektiven einer einzigen Wahrheit darstellen. Die 'rhythmische Signatur', mit der Messiaen in seinem Werk stets zu signalisieren scheint, dass ein im Grunde der Ewigkeit zugehöriges Wesen an der Erfahrung sterblicher Kreaturen teilhat, unterstreicht die spirituelle Einheit der beiden Naturen, während die Proportion der beiden Dimensionen dazu führt, dass ihre Schlüsse nach einer gewissen Anzahl von Wiederholungen zusammenfallen.

Dreimal in diesem Satz werden die beiden soeben untersuchten Stränge dem *Regard du Père* gegenübergestellt (vgl. T. 1-21, 34-53 und 66-73). Allerdings gestaltet sich die Dreimaligkeit nicht als einfache Wiederholung, denn Messiaen sorgt für eine kleineAbweichung, die leicht übersehen wird. Die erste Strophe des *Regard du Père* beginnt, indem das thematische Symbol von Gottes Liebe erst in der Mitte des zweiten Taktes zur bereits initiierten Gegenüberstellung der zwei Naturen Christi hinzutritt. Dies bedeutet, dass der Sohn für die Dauer von drei extrem langsamen Viertelnoten alleingelassen ist, exponiert in der Problematik seiner zwei Naturen. Zu Beginn der zweiten Strophe hört man nur den Anfangsakkord beider Stränge des Sohnes, der noch nichts von ihrer Dichotomie verrät, bevor der Vater hinzutritt. In Fortsetzung dieser geistigen Logik setzt die Coda dann mit allen drei Strängen gleichzeitig ein.

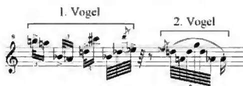
Diese Entwicklung hinsichtlich des vertikalen Bezugs des oberen Doppelstranges zum unteren Strang fügt den zuvor unternommenen Deutungen eine weitere Nuance hinzu:

- Indem er in seinem dem Blick des Sohnes auf den Sohn gewidmeten Stück den gesamten Ablauf des *Regard du Père* zitiert, versinnbildlicht Messiaen die christliche Überzeugung, dass die schwierige Dualität von Gottessohn und Menschensohn ganz und gar von Gottes Liebe getragen wird. Es mag zu Beginn scheinen, als werde diese Stütze vorenthalten, doch hört man ein zweites Mal hin, so entdeckt man, dass der Segen Gottes bereits spürbar ist, bevor sich die zwei Naturen voneinander zu unterscheiden beginnen. Schließlich zeigt der Rückblick (aus der Perspektive der Coda), dass Gottes Liebe mit dem Schicksal des Sohnes tatsächlich in vollkommener Übereinstimmung einhergeht.

Kaum haben die beiden Akkordfolgen des Sohnes einen gemeinsamen Abschluss erreicht, da brechen sie plötzlich ab. An ihrer Stelle begleitet die rechte Hand den Rest der Strophen des *Regard du Père* mit Messiaens typischen Vogelruf-Imitationen. Während Gottes Liebe in der Mittellage des Klaviers zum *forte* anschwillt – einer dynamischen Stufe, die bisher weder in diesem Stück noch im Eröffnungssatz je zu hören war – werden ihre gemessenen Halbenoten-Schritte im höchsten Register mit freundvollem Gezwitscher kontrastiert und ergänzt. Inmitten des in beiden Strophen weitgehend ähnlichen, vielfältigen Zwitscherns und Tschilpens fallen zwei Vogelrufe besonders auf. Der erste, bemerkenswert aufgrund seiner relativ kurzen Artikulationen, erklingt in Takt 23, 27, 55 und 59. Der zweite, der sowohl einzelne Abschnitte als auch die Strophen selbst beschließt, ist in

Takt 27, 30, 33, 59 und 64-65 zu hören. Darüber hinaus infiltrieren die Töne des zweiten Rufes – eine Quartenschichtung mit chromatischen Nebennoten (*a-d-g + es, as*) – auch etliche andere Figuren; so z.B. in Takt 29 Mitte, Takt 60 und zweimal in Takt 31. Dieser zweite Vogelruf ist auch der einzige, der sich, eine Oktave höher versetzt, bis in die Coda hinein fortsetzt.

Beispiel 49: die beiden führenden Vogelrufe



Die musikalischen Symbole des inkarnierten göttlichen Logos und des Kindes von Bethlehem sind somit während des letzten Drittels jeder Strophe abwesend – in einem Satz, der genau dieser Problematik verschrieben ist. Stattdessen erklingt eine Manifestation der reinsten Freude, dargebracht von den Musikern aus dem Reich der Natur.

Der genaue Übergang von einer Textur zur anderen geschieht in den drei Fällen nicht an gleicher Stelle. In der ersten Strophe erklingt im Anschluss an den Zusammenfall der beiden Naturen Jesu, d. h. unmittelbar nach dem koinzidierenden Schluss der zweiten Wiederholung der Strang-1-Phrase mit dem der ersten Wiederholung der Strang-2-Phrase, genau der Abschnitt beider Phrasen noch einmal, der zu Beginn der Strophe 'ohne die Unterstützung von Gottes Liebe', d. h. vor Hinzutreten des dritten Stranges, zu hören war (vgl. Takt 20 Mitte bis 21 mit Takt 1-2 Mitte). In der zweiten Strophe dagegen, deren Beginn keine exponierte Spaltung der zwei Naturen aufwies, folgt die Vogelruf-Imitation unmittelbar auf die symbolische Wiederverschmelzung der beiden Naturen Christi (vgl. T. 53 Mitte). In der Coda brechen die beiden den Sohn darstellenden Stränge vor dem Schlussakkord des *Regard du Père* plötzlich ab. (Man ist versucht, dies als symbolischen Hinweis zu lesen für Messiaens Überzeugung, dass Jesu Mission in gewissem Sinne noch weit über die Aufspaltung und Wiederverschmelzung von Gottessohn und Menschensohn hinausgeht.) Im selben Augenblick weicht der den *Regard du Père* beschließende Fis-Dur-Dreiklang mit sixte ajoutée – der 'Liebesakkord' – vom bisher strikt eingehaltenen Muster der lang gehaltenen Klänge im mittleren Register ab und steigt stattdessen in vier akzentbetonten Sechzehnteln und mit deutlichem *crescendo* durch vier Oktaven in die Höhe.

Die Vogelruf-Kadenzen fügen also der theologischen Aussagepalette dieses Stückes eine entscheidende Dimension hinzu. Die 'Verschmelzung' der beiden proportionalen Rhythmenfolgen – der Augenblick, in dem die zwei Naturen Jesu wieder zusammenfallen – löst seitens der Natur einen Freudenjubel aus. In seinem der Titelzeile folgenden Begleittext zu diesem Satz spricht Messiaen von einer "Widerspiegelung der Freude" und erwähnt "die Vögel der Stille". Im ersten Ausdruck behandelt Messiaen den Vogelgesang als musikalisches Symbol und übersetzt ihn inhaltlich: Diese Musik vermittelt die überschäumende Freude, die die Natur empfindet, da die Liebe Gottes sich in der Menschwerdung des Sohnes manifestiert. Der zweite Ausdruck erinnert daran, dass Vögel nur in der Stille wahrgenommen werden können und insofern auch als klingende Stellvertreter des ehrfurchtsvollen Schweigens oder auch nur einer durch Abwesenheit menschengemachten Lärms gekennzeichneten Stimmung gehört werden können.[53]

Die religiöse Aussage der fünfteiligen 'Exposition'

Die hier vorgelegte Interpretation beruht auf der Hypothese, dass die ersten fünf Stücke des zwanzigteiligen Zyklus *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* eine Art Exposition sowohl des symbolisch wichtigen musikalischen Materials als auch der Sinn tragenden religiösen Konzepte darstellt. Unter dieser Voraussetzung lässt sich Folgendes zusammenfassend feststellen:

Gottes Liebe in ihrer umfassenden, vollständigen Form beherrscht Beginn und Ende der Exposition; sie ist sowohl Ursprung als auch Ziel des Inkarnationsereignisses. Im Eröffnungssatz ist Gottes Liebe zunächst das allein Vorhandene, die einzige Wahrheit; sie bereitet den Boden für viele andere Aspekte christlicher Doktrin, die Messiaen im Durchführungsteil des Zyklus deutet. Im die Exposition beschließenden Stück wird diese Grundwahrheit noch einmal unterstrichen, wenn Gottes Liebe als stützende Basis für die irdische Mission seines Sohnes dient. Obwohl es für einen kurzen ersten Moment den Anschein hat, als sei der Mensch gewordene Logos mit seiner schwierigen Aufgabe allein gelassen, so korrigiert doch der Verlauf des Satzes diesen Eindruck und bestätigt insbesondere im Rückblick, dass die Gegenwart Gottes verlässlich ist.

[53] Die Stille sowie auch die Bilder der ersten Halbphrase des Begleittextes – "Geheimnis, Lichtstrahl in der Nacht" – kehren im *Regard du silence* betitelten siebzehnten Stück wieder. Die geistige Verwandtschaft der beiden Sätze wird zudem durch ihre analoge Textur, den "Kanon unter Hinzufügung des Punktes", bekräftigt.

Verborgen und quasi als Gottes Geheimnis hinter der Hauptaussage hervorscheinend wird im Eröffnungsstück auch offenbar, dass Gottes Liebe der Ausgangspunkt für die menschliche Liebe zu Gott ist sowie, was im Grunde nichts als eine Ableitungsform desselben ist, der Ursprung aller menschlichen Liebe überhaupt.

Das Mittelstück der Exposition ist der schwer verständlichen Dualität von Gottessohn und Menschsohn, dem "furchtbaren Handel", gewidmet. Dieses dritte Stück spiegelt in kondensierter Form eine der Aussagen der gesamten Exposition: dass Gott vor allem anderen Entwicklung ist, dass er nicht in ein bereits initiiertes Geschehen eingreift, sondern dass er aller Entwicklung Ursprung ist. Die Inkarnation Christi, der Austausch der Naturen, wird musikalisch evident als Geste Gottes, der sich zur Menschheit hinab neigt, gleichzeitig jedoch stets unwandelbar derselbe bleibt.

Darüber hinaus rückt dieses Mittelstück die Relation Jesu zur Menschheit in den Vordergrund der Betrachtung, und zwar in der Betonung der Vorbildfunktion für das geistige Streben des Menschen. *L'échange* bereitet somit den *Regard du Fils sur le Fils* auch in der Weise vor, dass er Gottes wiederholte helfende Gesten angesichts irdischer Begrenztheit zeigt, sowohl gegenüber dem um würdige Nachfolge Christi ringenden Menschen als auch gegenüber dem als Menschensohn irdischen Leiden und Missverständnissen ausgesetzten Sohn.

Die beiden das Mittelstück flankierenden Stücke, *Regard de l'étoile* und *Regard de la Vierge*, behandeln verschiedene, einander komplementierende Aspekte der Zuwendung und der Vorahnung. Das blitzartige Aufschnellen des Sternes im Eröffnungstakt des einen Satzes findet sein Gegenstück in der abwärts stürzenden Figur, die Marias Betrachtung ihres Sohnes in Takt 18-19 des anderes Satzes unterbricht; die sanfte, äußerst schlichte Melodie des homophonen Wiegenliedes mit seinen vielfach wiederholten *ais* steht dem dreifach wiederholten, vertikal anwachsenden Glockenschlag *c* gegenüber, mit dem die vom Kometen angekündigte Geburt des Heilands symbolisch eingeläutet wird. Zuletzt steht der Stern von Bethlehem nicht nur als Wegweiser für die innerlich auf Gott vertrauenden Menschen, sondern zugleich als Hinweis, dass diesem in der Armut eines Stalles beginnende Leben ein schreckliches Ende bevorsteht – und das beides sein muss, denn der Stern trägt bereits das Kreuz in sich. Ähnlich ist Marias reine Freude über den neu geborenen Sohn durchbrochen von der Vorahnung, ihr Herz werde ob des Schicksals dieses Sohnes wie von einem Schwert durchbohrt werden.

Die Liebe der Jungfrau ist nicht nur Ausdruck mütterlicher Zuneigung (versinnbildlicht im sanften Wiegenliedrhythmus und der innig-einfachen

Melodielinie), sondern auch des Auserwähltseins von Gott (vermittelt durch die Gottes Liebe symbolisierenden Aspekte des Ton- und Akkordmaterials). Mit anderen Worten: Die Liebe der Mutter zu ihrem Kind ist erfüllt von ihrer Liebe zu Gott und von Gottes Liebe zur Menschheit.

Diese beiden innerhalb der Exposition symmetrisch platzierten Sätze sind symbolträchtig nicht zuletzt auch durch ihre alternierenden Strophen. Wie schon erwähnt, ist das ausdrücklich Jesu Schicksal gewidmete Stück, *Regard de l'étoile* in seiner Form 'unvollständig': die dritte Paarstrophe lässt ausgerechnet das Stern- und Kreuzthema vermissen, als wolle Messiaen betonen, dass er sich dazu noch einmal gesondert äußern werde. Die wechselstrophige Form dagegen, die dem *Regard de la Vierge* zugrunde gelegt ist, erfüllt sich vollkommen in der um die Schicksalskomponente x angereicherten Variation.

Die Anlage mit variierter Wiederholung stellt auch einen weiteren Bezug zu den die Exposition einrahmenden Stücken her. Die im *Regard du Père* zunächst von keiner menschlichen Perspektive beeinflusste Liebe Gottes wird in der vollständigen Variation, die Messiaen im *Regard du Fils sur le Fils* präsentiert, überragt von der geheimnisvollen Doppelnatur des inkarnierten göttlichen Logos und des neugeborenen Kindes. In analoger Weise wird der in der ersten Hälfte des *Regard de la Vierge* dargestellte Gefühlsspielraum von zärtlicher Mutterliebe und sorgenschwerer Vorahnung in der vollständigen Variation der zweiten Hälfte desselben Satzes überlagert von einer beständigen Erinnerung an das Schicksal des Kindes. Nicht zuletzt ist auch die variierte Wiederholung des Stern- und Kreuzthemas von As-Dur-Akkorden überlagert (vgl. T. 24, 28, 32) – eben der Tonart, deren Dreiklang mit sixte ajoutée später im *Regard de la Croix* als vom Kreuzestod überschattete Variante des die Liebe Gottes symbolisierenden Fis-Dur-Dreiklangs mit sixte ajoutée erklingen wird.

Die beiden zwischen Rahmen und Mittelstück in vielfacher Weise vermittelnden Stücke II und IV haben schließlich noch etwas gemeinsam. Aus der relativen Regelmäßigkeit der Strophenform herausfallend erklingt in beiden Stücken je ein Akkord, der im Verlauf des Zyklus eine hier nur erahnbare Bedeutung erlangen wird. *Regard de l'étoile* schließt mit drei Akkorden, deren Gegenbewegung in Ganztonschritten hinsichtlich des vorangegangenen Tempos 'außerhalb der Zeit' und hinsichtlich der vorangegangenen harmonische Aussage 'außerhalb jeglicher Beziehung' klingt. In *Regard de la Vierge* ist die Schnittstelle der beiden Hälften durch einen Akkord markiert, dessen auf dem tiefsten Ton der Tastatur errichteter chromatischer Cluster tonal gewissermaßen 'außerhalb des Raumes' und in seiner Artikulation (trocken, ohne Pedal) zudem ebenfalls 'außerhalb jeglicher Beziehung'

zum Bild inniger Mutterliebe steht. Ungeahnt an dieser Stelle bildet die erstgenannte Akkordfolge die Zelle eines sich später als Symbol der Zeitlosigkeit kristallisierenden Themas (vgl. den zehnten Satz, *Regard du Temps*), während der Basscluster im zwölften Satz, *La parole toute-puissante*, als Grundstein eines die Ehrfurcht vor Gott verkörpernden rhythmischen Palindroms aufgegriffen wird, mit derselben Bedeutung aber auch als separates Element in anderen Sätzen des Zyklus aufscheint.

Das die postulierte Exposition beschließende Element, die Vogelstimmen-Imitation, verbindet zwei der symbolisch wichtigsten Komponenten. Während sich Gottes Liebe vor allem in der Inkarnation und Opferung des Sohnes manifestiert, sieht Messiaen sie doch ebenfalls ausgedrückt im Vogelgesang, in der überschwänglichen Freude der Natur, deren Sänger stellvertretend das Loblied des Schöpfers anstimmen. Als "Vögel der Stille" gemahnen auch sie jedoch zugleich an die Gott zu zollende Ehrfurcht.

Der menschliche Widerhall des göttlichen Planes (Durchführung)

Nachdem Messiaen in den fünf ersten, als Exposition identifizierten Stücken des Zyklus die zentralen Komponenten seines musikalischen Materials eingeführt und die mit ihnen verbundenen religiösen Bedeutungen festgeschrieben hat, widmet er sieben der verbleibenden fünfzehn Stücke je einem Einzelaspekt oder einer Symbolgruppe, um diese neu zu beleuchten. Es ist faszinierend zu beobachten, wie er die durchführenden Stücke im Zyklus verteilt und welchen Bauplan er damit für den der Exposition folgenden Rest des Werkes entwirft. Da der Komponist diesen sieben Stücken ausschließlich die ungeraden Zahlen vorbehält, ergibt sich eine vollkommen symmetrische Anordnung:

6 **7** 8 **9** 10 **11** 12 **13** 14 **15** 16 **17** 18 **19** 20

In Bezug auf ihre Titelgebung und Themenstellung umfassen die sieben 'Durchführungs'-Stücke das Spektrum vom Konkreten zum Abstrakten. Vier äquidistant angeordnete Nummern

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

nehmen auf das Jesuskind Bezug – auf seine erste Regung im Mutterleib, die erste Kontaktaufnahme des lächelnden Neugeborenen mit der Menschheit, die zu erlösen es bestimmt ist, seine schon zum Zeitpunkt der Geburt definierte Rolle als Retter und sein Schicksal, sich für die Erlösung der Menschheit opfern zu müssen. Dabei kreuzt der zuletzt genannte, siebte Satz die Grenze zwischen den in volkstümlichen Andachtsvignetten oft thematisierten konkreten Aspekten und dem Abstrakten, indem es erneut den metaphorischen Schatten beschwört, der vom Kreuz auf die Krippe fällt.

Während diese Stücke Aspekten gewidmet sind, die zwar biblisch nicht betont, jedoch in zahllosen Legenden reich ausgeschmückt sind, behandelt das dreizehnte Stück die heilige Nacht mehr aus dem Aspekt ihrer zeitlosen Bedeutung: Nicht die Hirten und Weisen der Geburtsstunde werden hier beschworen, sondern vielmehr das alljährliche Fest, mit dem die Christen den Ursprung der frohen Botschaft feiern. Dieses unter den konkreten

Bildern einzige zeitübergreifende Stück steht bezeichnenderweise genau im Zentrum der auf die 'Exposition' folgenden fünfzehn Stücke des Zyklus:

6 **7** 8 **9** 10 **11** 12 **13** 14 **15** 16 **17** 18 **19** 20

Die beiden verbleibenden, die Durchführung der zentralen Symbole ergänzenden Sätze, der neunte und siebzehnte, beleuchten das Mysterium der Inkarnation aus zwei Gesichtspunkten, die das normale Verständnis aufzuheben scheinen, indem sie dazu anregen, sich die Enthaltung sprachlicher Äußerung und die Aufhebung der Zeit vorzustellen – und damit eines der zentralen Charakteristika des Menschseins sowie eine der beiden zentralen Bedingungen unserer irdischen Welt zu hinterfragen. Diese beiden Stücke sind wiederum symmetrisch platziert.

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Während die dem Kind in der Krippe sowie dem Weihnachtsfest gewidmeten Stücke bezeichnenderweise nicht als "Blicke" betitelt sind, wählt Messiaen für die drei das menschliche Fassungsvermögen übersteigenden Inhalte die täuschend einfache Wortgebung: "Blick des Kreuzes", "Blick der Stille" und "Blick der Zeit".

Das Erlebnis der Menschwerdung

Die das Stück *Première communion de la Vierge* begleitenden Worte identifizieren den Zeitpunkt, der hier besungen wird: "Nach der Verkündigung betet Maria [den] in ihr [wahrgenommenen] Jesus an ... Mein Gott, mein Sohn, mein Magnifikat! – meine Liebe ohne Wortgeräusch...". Der Komponist beschwört hier Marias Gefühle im Anschluss an den Besuch des Engels, als sie die volle Wahrheit dessen begreift, was ihr verkündet worden ist, und vor allem ihre Empfindungen, als sie das Kind in ihrem Schoß als Gottes Sohn erkennt, es anbetet und ihr Magnifikat singt. In seinem Vorwort erwähnt Messiaen, ein Gemälde habe ihn inspiriert, diese "größte aller Kommunionen zu besingen". Dargestellt sei die Jungfrau auf den Knien, in sich versunken inmitten der Nacht, mit einem strahlenden Heiligenschein um ihren Leib.[54]

[54] Kunstanthologien führen unter Stichwörtern wie *Maria del parto* oder *Marie enceinte* Hunderte von Gemälden, die die Jungfrau schwanger und in sich versunken zeigen. Ein Heiligenschein "um den Leib" ist allerdings so ungewöhnlich, dass er die Identifikation des spezifischen Kunstwerkes hätte erleichtern müssen, doch fand sich ein solches Detail nirgends.

In seiner musikalischen Sprache schafft Messiaen eigene Bezüge, sei es durch Wiederaufnahme der in den fünf Expositionsstücken eingeführten Themen, sei es durch auffallende modale oder rhythmische Organisation. Die Musik bestätigt, dass Gottes Liebe die Jungfrau in jedem Augenblick stützt. Der Satz basiert auf dem Gottesthema, und zwar in einer Phrasenstruktur, die die im "Blick des Vaters" angelegte, im "Blick des Sohnes auf den Sohn" zum ersten Mal variierte Form frei nachbildet. Der im Eingangsstück des Zyklus vorgegebene Gesamtaufbau lässt sich hier sogar gleich zweimal nachweisen; die Form besteht nicht nur wie im ersten und fünften Stück aus den beiden Strophen eines Liedes und der auf diese folgenden Coda, sondern vielmehr aus zwei Liedern, deren jedes die originale Anlage vollständig reproduziert. Hier ist eine erste Übersicht:

Tabelle 12: die Verzückung der Mutter in Beziehung zur Liebe des Vaters

	Regard du Père	*Communion* Teil I	*Communion* Teil II
(1. Strophe)			
Phrase I	Takt 1-2	Takt 1-2	Takt 21-22
Wiederholung	Takt 2-3	Takt 3-4	Takt 23-24
Verarbeitg. 1	Takt 3-9	Takt 5-8	Takt 25-28
(2. Strophe)			
Phrase I	Takt 9-10	Takt 9-10	Takt 29-30
Wiederholung	Takt 10-11	Takt 11-12	Takt 31-32
Verarbeitg. 2	Takt 11-17	Takt 13-16	Takt 33-36
Coda / Codetta	Takt 17-19	Takt 16, 20	Takt 37-42 / 73-80
Kontrast	—	Takt 17-19	Takt 43-72

Das Gottesthema erklingt hier in B-Dur und der damit einhergehenden zweiten Transposition des Modus 2. Die Eröffnungsphrase ist verkürzt auf die drei charakteristischen Auftaktakkorde gefolgt vom Höhepunkt; die dynamische Auflösung, die diese Phrase im *Regard du Père* beschließt, fehlt. Auch die rhythmische Gestalt ist verwandelt, insofern der Höhepunktakkord nicht die schlichte Ausdehnung von zwei Schlägen hat, sondern in einer Vielzahl von Dauern auftritt (dreizehn bzw. fünfzehn Achtel in Takt 2 und 4, fünf bzw. acht Achtel in Takt 6 und 8, und je elf Achtel in Takt 10 und 12.) Die melodische Linie des ursprünglichen Gottesthemas dagegen ändert sich nirgends – nicht einmal in den Verarbeitungsphrasen, wie es im *Regard du Père* der Fall war; auch werden hier keine anderen Transpositionen des Modus 2 verwendet. Was die Phrasen in der oben aufgelisteten Weise

strukturiert, sind die Ereignisse in der der rechten Hand anvertrauten Begleitstimme.

Die vier Komponenten der Begleitung entstammen unterschiedlichen tonalen Quellen und tragen die mit diesen Quellen seit der Exposition des Zyklus verknüpften Bedeutungsinhalte in die jeweilige Phrase hinein. Die Ausgangsphrase mit Wiederholung (vgl. T. 1-4 und 9-12) wird von zwei Figuren begleitet. Die erste (x) windet sich in sehr leisen, schnellen Bewegungen im höchsten Register. Ihr tonaler Hintergrund ist die zweite Transposition von Modus 4. Dieser Modus steht in den *Vingt Regards* für einen der Aspekte Jesu, das als Mensch in die Welt tretende Jesuskind. Das musikalische Symbol markiert somit den Augenblick, da Maria sich des in ihrem Leib wachsenden Gnadengeschenkes Gottes bewusst wird. Die zweite Figur (y), fünfmal langsamer, ist dem zentralen Register um eine Oktave näher gerückt und klingt, mit *p tendre*, auch farblich dem Gottesthema verwandt. Ihre starke Verwurzelung in der Terz *b-d* verbindet diese Komponente ebenso mit dem Thema wie ihr Modus 2^2. Diese Komponente unterstreicht also den Symbolgehalt von Gottes Liebe.

Beispiel 50 die Inkarnation, Geschenk der göttlichen Liebe



Im Entwicklungsabschnitt dieser Strophe fügt Messiaen zwei neue Komponenten hinzu. Die in Takt 6-7 gehörte Komponente z erinnert an x, insofern auch ihre Töne im höchsten Register ihren Ausgang nehmen, von wo sie sich in schnellen Bewegungen abwärts winden. Der Tonbestand allerdings stammt nicht aus Modus 4, sondern stellt einen Auszug aus der zweiten Transposition des Modus 7 dar. Wie in der Übersicht der modalen 'Familienstammbäume' aufgezeigt wurde, ist dieser Modus sowohl tonal als auch spirituell mit dem vierten Modus eng verwandt. Tonal entsteht Modus 7^2, wenn man jeden Tetrachord von Modus 4^2 um einen Ton erweitert:

Modus 4^2:	*c*	*cis*	*d*	*dis*		*fis*	*g*	*gis*	*a*		
Modus 7^2:	*c*	*cis*	*d*	*dis*	*e*	*fis*	*g*	*gis*	*a*	*ais*	

Auf geistiger Ebene wurde Modus 7 in zweiten Stück des Zyklus als charakterlich bestimmendes Moment des Stern- und Kreuzthemas eingeführt. Dieses Thema bezeichnet – sowohl durch die in seinem Namen angelegte Doppelfunktion als auch durch seine zweifache Verwendung in *Regard de l'étoile* und *Regard de la Croix* – die beiden Endpunkte von Jesu Leben auf Erden. Der die Geburt des himmlischen Kindes ankündigende Komet und das die Erfüllung der Mission für die Menschheit bezeichnende Kreuz sind also tonal entworfen als Emanation der Inkarnation des Logos. Sowohl das Versprechen und die Hoffnung zu Beginn seines Lebens als auch die Trauer an dessen Ende werden hier tonal vorausgeahnt in dem Augenblick, da sich Maria zuerst des Geheimnisses bewusst wird und in Kommunion mit Jesus tritt.

Die vierte Komponente ist nicht in erster Linie modal bestimmt, obwohl man sie als einen Auszug aus der dritten Transposition des Modus 7 lesen könnte. Wichtiger ist ihre Identifikation als Vogelgesang (vgl. Messiaens Hinweis *oiseau* in Takt 7). Die Übereinanderstellung des Gottesthemas mit Vogelstimmen geht auf das fünfte Stück zurück und bestärkt damit die Beziehung der *Première communion de la Vierge* nicht nur zum *Regard du Père*, sondern auch zu der im *Regard du Fils sur le Fils* gehörten ersten Variation der zwei Strophen. Wie dort evoziert die Vogelruf-Imitation auch hier die Anteilnahme der Natur an dem glückseligen Ereignis.

Während die Komponente x sich stets gleich bleibt, kehrt y nie in derselben Form wieder. In der Tat dehnt sich die in diesem Element enthaltene symbolische Bestätigung von Gottes Liebe derart aus, dass sie bald alles andere aus dem Wege drängt: die in Takt 11 zu erwartende Komponente x ebenso wie später die Komponente z und die Vogelstimmen, die in der Durchführung der zweiten Strophe (Takt 13-16) eine Rolle hätten spielen mögen, und schließlich sogar das Gottesthema selbst, das in diesen Takten nicht mehr eigentlich vorhanden zu sein scheint.

Schließlich bestätigt Messiaen durch seine Musik, dass Gottes Liebe stärker ist als alles andere. Auf der Ebene dynamischer Intensität lässt er die Phrase bis zum ***f*** anschwellen, bevor sie gegen Ende zu den ursprünglichen sanften Nuancen zurückkehrt. Auf der Ebene der Tonalität wird von Beginn der zweiten Strophe an der Terz *b-d*, die das Gottesthema in B-Dur verankert, mehr und mehr Raum gegeben (vgl. Takt 9-10, 11-12). In den beiden die Durchführungsphrase eröffnenden Takten gewinnt sodann ein anderer Dreiklang, G-Dur, an Bedeutung (vgl. Takt 13-14), und in Takt 15-16 hört man nichts als Durdreiklänge in der zweiten Umkehrung. Tatsächlich stellen B-Dur, Des-Dur, E-Dur und G-Dur alle innerhalb des Modus 2^2 bildbaren

Durdreiklänge dar. Sie bestätigen damit selbst noch in ihrer scheinbaren Vielfalt die Priorität des Gottes Liebe verkörpernden Modus.

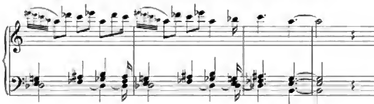
Als wolle er diese ungetrübte Seligkeit schließlich doch hinterfragen, beschließt Messiaen diesen Abschnitt in der zweiten Hälfte des Taktes 16 mit einem Abwärtssturz in ***ppp*** zum tiefsten Ton der Klaviertastatur. Dieser Absturz durchläuft Töne, die dem Modus 2^2 entnommen und damit den beiden vorhergehenden Strophen verwandt sind. Man wird sich an den plötzlichen Absturze zum tiefsten *a* aus dem ebenfalls der Jungfrau gewidmeten Satz *Regard de la Vierge* erinnern: dort wurde diese Geste als Symbol der Ehrfurcht interpretiert. Die Bedeutung scheint hier dieselbe zu sein. Der Bezug wird bestätigt, wenn das *au mouvement* des Taktes 20, das nach kurzem Kontrast den B-Dur-Dreiklang wieder aufgreift, mit dem vollständigen Basscluster *a b h* aus dem 62sten Takt des vierten Stückes schließt.

Diese musikalische Klammer umschließt einen ersten Kontrastabschnitt mit drei thematisch eigenständigen aber äußerst bedeutsamen Takten. Unter einer weichen S-Kurve aus Vierklängen zitiert Messiaen sein "Boris-Motiv" in einer Version ähnlich der, die dem ersten Satzes eines anderen Werkes zum Thema der Christusgeburt zugrunde liegt: *La Vierge et l'Enfant* aus der Orgelkomposition *La Nativité du Seigneur* von 1935. Die Melodie, hier um eine Quint tiefer transponiert, ist wenig verändert; die Begleitakkorde und die Orgelpunktnote sind analog übernommen. Insofern die gemeinsame tonale Quelle aller drei Schichten der Modus 2^3 ist, bleibt der Kontrastabschnitt in *Première communion de la Vierge* eng mit der geistigen Hauptaussage des Stückes verbunden: Gottes Liebe ist im Augenblick des ersten Kontaktes zwischen der Jungfrau und Jesus ganz gegenwärtig.

Beispiel 51 · die Jungfrau und das Kind



Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus, Première communion de la Vierge, T. 17-20



La Nativité du Seigneur, La Vierge et l'Enfant, T. 1-4

In der zweiten Hälfte von *Première communion de la Vierge* greift der Komponist viele der soeben genannten Charakteristika erneut auf, führt jedoch zugleich eine ganze Reihe neuer Symbole und Querverbindungen ein. Wie zuvor ist das Gottesthema in *b* verankert, die Durchführungsphrasen unterscheiden sich vor allem aufgrund ihrer Begleitkomponenten und die zweite Strophe ist deutlich anders gestaltet als die erste. Doch es gibt eine einschneidende Änderung: Der Rhythmus des Themas, der bisher dem im *Regard du Père* gehörten Vorbild gefolgt war, orientiert sich nun plötzlich an einem anderen Vorbild, dem eines Liedes, das die Zuhörer in dem der *Communion* vorangehenden Satz, *Regard de l'Esprit de joie*, kennengelernt haben. Dort bestimmt dieser Rhythmus das "Jagdlied" des sehr prägnanten Mittelabschnittes. Das folgende Beispiel zeigt, wie sich aus der Eröffnungsphrase der ersten Hälfte der *Communion* und dem Rhythmus des Jagdliedes die neue Form des Gottesthemas in der zweiten Hälfte der *Communion* entwickelt.

Beispiel 52: der Freudentaumel der Jungfrau



Aus dieser musikalischen Anspielung ergeben sich etliche Implikationen. Die in den Worten der Titelunterbemerkung des zehnten Stückes ausgedrückten Gedankenfetzen scheinen darauf hinzuweisen, dass das Jagdlied für die ausgelassene Begeisterung sowohl des "glückseligen Gottes" als auch des "Geistes der Freude" steht. Zu Beginn der zweiten Satzhälfte der *Communion* schreibt Messiaen von *Magnificat – enthousiasme haletant* (T. 21) und beschwört damit Marias "atemlose Begeisterung". Wenn man also die erste in der *Communion* enthaltene vollständige Ableitungsform des *Regard du Père*, die durchwegs in sehr langsamem Tempo gehalten ist, als den kontemplativen Aspekt der Szene beleuchtend deuten kann – Marias glückselige Selbstversunkenheit mit geschlossenen Augen –, so zeichnet die

zweite Version, im Tempo *un peu vif*, Marias Begeisterung und atemlose Freude nach, die der des Geistes der Freude verwandt ist.

Die Durchführungsphrasen dieser erregten Hälfte (T. 25-28 und 33-36) verstärken den Eindruck freudiger Erregung mit einer großen Bandbreite unvorhersehbarer Rhythmen und ekstatischer *rubato*-Figuren, bleiben dabei jedoch fest in Modus 2^2 verankert. Die zweite Codetta beginnt in Takt 37-38 mit einer gesteigerten Version der Jagdlied-Transformation des Gottesthemas, gefolgt von einem gewaltigen *crescendo*, das sich drei Takte lang innerhalb der Töne des Modus 2 aufwärts schwingt und mit einer ebenfalls aufwärts gerichteten zwölftönigen Figur schließt.

Die nun folgende, zweite Kontrastpassage des Stückes ist wesentlich länger als die erste. In dreißig Takten umfasst sie drei Segmente (T. 43-46, 47-52, 53-72), die alle in Elementen des B-Dur-Akkords gründen, der in diesem Stück tonartlich für Gottes Liebe steht. Jedes Segment spielt, in zunehmender Intensität, mit dem Paradox einer Gleichzeitigkeit von (Ton-) Wiederholung und Veränderung.

Thema dieser Passage ist anscheinend die spirituelle Transformation, symbolisiert durch Messiaens Spiel mit Dauernreihen. Im ersten Segment bleiben Rhythmus und Lautstärke gänzlich unverändert. Das zweite Segment präsentiert eine Kette von fünf Akkordpaaren, die durch einen wiederkehrenden Ton und einen Prozess rhythmischen Wachstums miteinander verbunden sind – in Sechzehnteln: 2 + 4, 3 + 4, 5 + 4, 7 + 4, 11 + 4. Im dritten Segment hört man eine rhythmische Progression, an der diesmal beide Glieder des Paares teilhaben: 1 + 3, 2 + 4, 3 + 5, 4 + 6 ; 5 + 7, 6 + 8, 7 + 9, 8 + 10 ; 9 + 11, 10 + 12, 11 + 13, 12 + 14, 13 + 15. Im Verlauf der fünf letzten Paare fällt die Lautstärke von ***ff*** auf ***pp*** und die Noten innerhalb der Vorschlagsgruppen werden immer langsamer. Dabei steht die wiederholte Sechzehntel *f* im tiefsten Register laut Messiaen für die "Herzschläge des Kindes".

Die Coda greift verschiedene Komponenten der *Communion* wieder auf. In T. 73-74 erklingt noch einmal die Komponente x mit ihrem Symbolgehalt der Inkarnation des Logos, während Messiaen in T. 75-80 die Eröffnungsphrase des Gottesthemas zitiert, begleitet von y, der Bestätigung von Gottes Liebe, die er hier im Notentext als Ausdruck eines *embrassement intérieur*, einer innerlichen Umarmung, kennzeichnet. In der Coda unterwirft Messiaen alle wesentlichen Elemente des Materials einem Auflösungsprozess: Die Figuren x und y werden fragmentiert, bevor sie ganz verschwinden, und sogar die Gottesthema-Phrase löst sich in T. 79-80 in auseinander gerissene Klänge auf.

Der übergeordnete Symbolismus dieses Stückes ist vielschichtig. Die Musik zeigt Marias erste Reaktion auf die Erkenntnis, dass ein Kind in ihr zu wachsen begonnen hat, in Form einer Kontemplation: Das Tempo in der ersten Satzhälfte ist langsam, die Gottesthema-Paraphrase sehr leise, und die Begleitfiguren in der Höhe unterstreichen die frohe Botschaft von der Inkarnation des Logos (die Komponente x mit ihrem Modus 4^2), während sie gleichzeitig die entscheidenden Ereignisse im Leben des erwarteten Kindes, seine Geburt und seinen Tod, ankündigen (z mit seinem Modus 7^2). Eingebettet in diese nachdenkliche Stimmung findet sich in der Form von Vogelrufen eine kurze Erinnerung an den Jubel der Natur über die bevorstehende Geburt des Erlösers.

Marias zweite Reaktion auf die Botschaft der Verkündigung ist ihr machtvolles Magnifikat. Indem er das zarte Glücksgefühl der Mutter durch die Überschwänglichkeit des im zehnten Stück als Ausdruck des glückseligen Gottes eingeführten Jagdliedes ersetzt, scheint Messiaen die Aufmerksamkeit vom Menschensohn auf den Gottessohn zu verschieben. Die wichtige zweite Kontrastpassage mit ihren asymmetrischen Wachtumsprozessen bereichert die erste Kontaktaufnahme von Mutter und Kind um die Vorstellung von der geistigen Transformation.

Die auffällige Fragmentierung aller Elemente in der Coda kann als musikalisches Argument gelesen werden, dass letztlich bei der Darstellung der Empfindungen Marias jede Sprache versagen muss. Diese Deutung wird gestützt durch den letzten Satz der Titelunterbemerkung, "meine Liebe ohne Wortgeräusch", die eine Umformulierung des *sine strepitu verborum* aus der *Imitatio* des Thomas von Kempen ist (vgl. dort III 43, 3). Messiaen hat diesen Ausdruck möglicherweise von Thérèse de Lisieux, der "kleinen Heiligen", die er so verehrte, übernommen. Sie beschwört diese Vorstellung in ihrer Autobiographie, wo sie schreibt: "Er ... lehrt ohne Wortgeräusch. Nie höre ich ihn sprechen, und dennoch spüre ich, dass er in mir ist."[55] Nachdem Maria ihre mütterliche Liebe und Hingabe ausgedrückt hat und Gott seine Begeisterung und Glückseligkeit, lehrt Jesus die Menschen, dass keine Worte vonnöten sind.

[55] Thérèse de Lisieux, *Histoire d'une âme*, manuscrit A, folio 83 verso. Eine moderne deutsche Ausgabe ist erschienen als Thérèse Martin, *Geschichte einer Seele. Die Heilige von Lisieux erzählt aus ihrem Leben*, Leutesdorf: Johannes-Verlag, 1980.

Das Kind in der Krippe

Oberflächlich betrachtet ist *Le baiser de l'Enfant-Jésus*, das fünfzehnte Stück, das bei weitem programmatischste des Zyklus: Messiaen wiederholt in der Partitur alle bereits im Begleittext erwähnten Begriffe und ordnet sie je einem musikalischen Abschnitt zu. So bestimmt der erste Satz, "Bei jeder Kommunion schläft das Jesuskind bei uns nahe der Tür", in der Form der Überschrift *Le sommeil* (Der Schlaf) den 62-taktigen Eröffnungsabschnitt. Die Fortsetzung, "dann öffnet er sie auf den Garten hin", spiegelt sich in *Le jardin* (Der Garten), der Überschrift für die Takte 63-72. Das darauf folgende Bild vom Jesuskind, das "sich in vollem Licht stürzt", wird realisiert in dem schnellen, leidenschaftlichen Abschnitt (T. 79-94), der mit *Les bras tendus vers l'amour* (Die Arme zur Liebe ausgebreitet) bezeichnet ist; ihm geht ein kurzer Abschnitt mit Glockenakkorden voraus. Die abschließende Wendung des Begleittextes, "um uns zu umarmen" (oder auch, um uns zu küssen – das französische Verb *embrasser* hat ja beide Bedeutungen), bestimmt den letzten Abschnitt des musikalischen Satzes, dem der Komponist über dem Notensystem den Titel *Le baiser* (Der Kuss) und unter dem System die Ausdrucksbezeichnung *avec amour* (mit Liebe) gibt: beide Begriffe sind als Modifizierungen der dynamischen Vorschrift *ff* äußerst wichtig.

Noch bevor die Frage erörtert werden kann, was sich hinter dieser scheinbar so einfachen, fast einfältigen Paarung verbaler Sätze mit musikalischen Abschnitten verbirgt, müssen die im Begleittext erwähnten Vorstellungsbilder sowie ein zusätzliches, im Vorwort angesprochenes konkretes Gemälde angesprochen werden. Das Wort *communion*, das etymologisch mit *union* verwandt ist, phonetisch aber gleichzeitig an *communication* erinnert, wird oft metaphorisch mit dem Bild der sich öffnenden Tür wiedergegeben, durch die dann eine Vereinigung und Verständigung ermöglicht wird. In diesem Sinne öffnet Jesus also durch den Akt der Kommunion den Weg zu Verständigung und Vereinigung des Menschen mit Gott. Das Bild des "bei uns" und nahe dieser Tür schlafenden Jesus gemahnt an die Mutter-Kind-Beziehung: Das Jesuskind beschützt den Schlummer, und wenn der Mensch aufwacht, fühlt er sich nicht allein. Wenn Jesus sich hinausstürzt in den Garten, d. h. in die Welt, und Messiaen ihn "in vollem Lichte" sieht, so erinnert das an den Stern von Bethlehem, der den Eintritt Christi in diese Welt mit hellem Licht ankündigt. Das Auftreten der auf das zweite Stück des Zyklus zurückverweisenden Glockenakkorde an eben dieser Stelle im musikalischen Verlauf verstärkt diese Deutung noch. Gleichzeitig birgt der Ausdruck aber auch eine Überraschung. Wer mit der französischen Sprache

vertraut ist, wird den Satzbeginn *il se précipite à toute...* automatisch mit dem normalerweise dazugehörigen *vitesse* ergänzen und also zunächst zu verstehen meinen, dass Jesus sich mit voller Geschwindigkeit in den Garten stürzt. Wenn man beinahe erst nachträglich bemerkt, dass Messiaen den geläufigeren Wortlauf hier verändert hat, verleiht dies der Vorstellung vom "vollen Lichte" besonderen Nachdruck.

Wie im Falle von *Première communion de la Vierge* nennt Messiaen auch hier ein Gemälde als Inspirationsquelle. Im Vorwort schreibt er, er habe sich bei der Komposition des "Kusses" durch eine Radierung anregen lassen, die das Jesuskind in dem Augenblick zeigt, da es die Arme seiner Mutter verlässt, um die "kleine Schwester Therese" zu küssen. Als wolle er eventuellen Einwänden gegen die außergewöhnliche programmatische Festlegung und die vielleicht ein wenig süßlichen Bilder (und Klänge) vorgreifen, erklärt er, dass nur wer liebt verstehen könne, was "zart wie das Herz des Himmels sein will – denn um nichts anderes geht es hier".

Die "kleine Schwester Therese" ist natürlich wieder die von Messiaen so sehr verehrte französische Heilige Thérèse de Lisieux. Das Leben dieser Karmelitin, die mit 15 Jahren in den Orden eintrat und noch vor ihrem 25. Geburtstag an Tuberkulose starb, übt auf französische Katholiken, die sich nach einer Erneuerung echter, einfacher Spiritualität sehnen, einen außerordentlichen Einfluss aus. Ihre Autobiographie von 1889, *Histoire d'une âme*, spricht eindringlich von ihrer tiefen Hingabe, von ihren Kämpfen mit ihrer Eigenwilligkeit, ihrem Stolz und ihren Zweifeln, und schließlich von ihrem "kleinen Weg" der Selbstvervollkommnung. Der wohl auffallendste Zug ihrer Spiritualität ist die Tatsache, dass sie sich in keiner Weise schämt, nicht außergewöhnlich zu sein, was ihr die Intimität im Umgang mit Jesus erleichtert zu haben scheint.

Ein anderer Heiliger, den sowohl Thérèse de Lisieux als auch Messiaen schätzten, ist Johannes vom Kreuz. Messiaens Worte, dass man lieben müsse, um dieses Thema und diese Musik zu lieben, gehen vielleicht auf eine Bemerkung im Vorwort des *Canto espiritual* zurück. Der spanische Mystiker erklärt hier, dass seine geistlichen Gesänge, geschrieben unter dem Eindruck der Erfahrung einer mystischen Vereinigung seiner Seele mit Gott, nicht das intellektuelle Begreifen ansprechen, sondern dass ihre mystische Weisheit vielmehr nur dem Verständnis durch Liebe zugänglich ist.

In Anbetracht dieser vielfältigen Warnungen beschränkt sich auch diese Analyse auf das Wesentlichste – die Merkmale des Hauptthemas und die Form des Satzes –, so dass sich die Aufmerksamkeit bald den Symbolen selbst zuwenden kann.

Das Hauptthema ist erneut vom Gottesthema abgeleitet; tatsächlich bezeichnet Messiaen es in den Noten ausdrücklich als *Thème de Dieu en berceuse*, wobei er wahrscheinlich mehr vom Bild des schlafenden Jesuskindes als vom musikalisch üblichen Wiegenlied-Rhythmus ausgeht.

Beispiel 53: das Gottesthema im Stil eines Wiegenliedes



Der wesentliche Unterschied zu der im *Regard du Père* eingeführten Form des Gottesthemas ist die Verstärkung der Grundtonart. Nach den bekannten drei Auftaktakkorden mit originalem Tonbestand und in der aus dem *Regard du Fils sur le Fils* vertrauten Lage (vgl. XV: T. 1 mit V: T. 2-3) verlässt der Akkord auf dem Phrasenhöhepunkt zu Beginn des zweiten Taktes den zweiten Modus zugunsten eines Dominantseptakkordes über einem Tonika-Orgelpunkt. Dieser Klang löst sich einen Takt später, nach der Sequenz der drei Auftaktakkorde, in den 'Liebesakkord' auf. Die zweite Phrase ist eine leicht erweiterte Wiederholung derselben harmonischen Progression. Im weiteren Verlauf behalten selbst die transponierten unter den Wiederholungen und Variationen das *fis* als Orgelpunkt bei und vermitteln so den Eindruck einer 'Verankerung' in Gottes Liebe.

Die Übersicht auf der folgenden Seite verwendet zur Bezeichnung der Formteile Messiaens eigene Wortwahl, ergänzt einzig durch das implizierte, aber im Notentext nicht aufgegriffene "in vollem Lichte". Der Ausdruck "Gottesthema" (Gth) wird hier verwendet, wann immer es sich um die im *Regard du Père* eingeführte originale Version handelt, während die für das hier diskutierte Stück charakteristische Ableitungsform als Gth-Wiegenlied (für "Gottesthema im Stil eines Wiegenliedes") abgekürzt wird.

Der Orgelpunkt *fis* erstreckt sich über 62 der insgesamt 136 Takte.[56] Fis-Dur mit seiner Sechs-Kreuze-Signatur ist im langen "Schlaf"-Abschnitt, im "Garten"-Abschnitt sowie in den mit "Kuss" und "Schatten eines Kusses"

[56] Vgl. T. 2-25, 41-52 und 119-136. In weiteren 26 Takten ist dieses *fis* indirekt durch den dominantischen Orgelpunkt *cis* verstärkt; vgl. Takt 54-60, 73-76, 79-89 und 108-111.

bezeichneten Abschnitten präsent. Jede Teilphrase des Hauptthemas führt zu einem Fis-Dur-Dreiklang mit sixte ajoutée, dem 'Liebesakkord', und sogar die virtuose Kadenz kurz vor dem Schluss des Satzes ist nichts anderes als ein Spiel mit diesem Akkord.

Tabelle 13 : Form und Material in *Baiser de l'Enfant-Jésus*

"Le sommeil"			
T. 1-5	Gth-Wiegenlied	T. 6-10	Gth-Wiegenlied, Wiederholung
T. 11-15	erste Transformation	T. 16-20	erste Transformation, Wiederholung
T. 21-25	Gth-Wiegenlied, original		
T. 26-32	zweite Transformation	T. 33-39	zweite Transformation, Wiederholung
T. 40-46	Gth-Wiegenlied, Variation 1	T. 47-62	Gth-Wiegenlied, Variation 2 (mit interner Erweiterung in Takt 53-60)
"Le jardin"			
T. 63-65, 65-67, 67-69, 69-71		Gth, erste Phrase, in verschiedenen Variationen	
T. 71-72		Gth-Phrase in *stretto*-Verarbeitung	
(*"À toute lumière"*)			
T. 73-78	Akkordthema abwechselnd mit Glockenakkorden (vgl. *Regard de l'étoile*)		
"Les bras tendus vers l'amour"			
T. 79-84	Akkordpaare, leidenschaftliche *crescendi*, Orgelpunkt *cis*, viel Chromatik, Material verarbeitet in Takt 85-89, neuerlich verarbeitet in Takt 90-94.		
"Le baiser"			
T. 95-102	Melodie in Dreiklängen über aufsteigenden Arpeggios; Material verarbeitet in Takt 103-118		
"L'ombre du baiser"			
T. 119-123	Gth-Wiegenlied, neuer Rhythmus	T. 123-136	Gth-Wiegenlied, Wiederh./Variation (mit interner Erweiterung in Takt 127-134)

Die modale Verkörperung von Gottes Liebe, Messiaens zweiter Modus, ist ebenfalls prominent vertreten. Das Gottesthema in seiner Wiegenlied-version durchläuft alle drei Transpositionen des Modus; dem folgt im "Garten"-Abschnitt die originale Gottesthema-Phrase, die ausschließlich die modale Tonika, also Modus 2^1, verwendet. Der als "Schatten eines Kusses" bezeichnete Abschnitt – der musikalisch eigentlich eher ein 'Schatten des Schlafes' ist, da er auf der Wiegenliedversion des Gottesthemas basiert und keine erkennbare Verwandtschaft mit dem "Kuss"-Abschnitt aufweist – bezieht seine Klänge taktweise abwechselnd aus Modus 2^1 und 2^2.

Le baiser de l'Enfant-Jésus enthält somit eine sehr große Anzahl an musikalischen Symbolen für Gottes Liebe. Neben ihnen übersieht man allzu leicht ein Zeichen, das auf einen anderen Schicksalsaspekt dieses Kindes

hindeutet. Es betrifft den Abschnitt, der den stärksten Schwankungen in Dynamik und Tempo unterworfen ist und damit also von besonders hohem Gefühlsgehalt spricht.[57] In dem mit "Die Arme zur Liebe hin ausgebreitet" überschriebenen Abschnitt – dem einzigen, der nicht wörtlich auf einen im Begleittext eingeführten Begriff zurückgreift – legt Messiaen die Betonung auf eine rhetorische Figur, die die klassische Musik als 'Seufzermotiv' kennt: ein mit Bogen artikuliertes Notenpaar, das sich durch einen starken Anfangsakzent auszeichnet (man bemerke hierzu in Takt 87 die Ermahnung des Komponisten: "*marquez beaucoup les accents*") und das häufig eine Halbtonbewegung zur zweiten Note hin aufweist.

Die Tatsache, dass Messiaen in Takt 79 mit vierstimmigen Seufzern beginnt, wobei alle Stimmen bis auf eine chromatisch fortschreiten, erinnert Hörer des gesamten Zyklus an ähnliche vierstimmige Seufzer in *Regard de la Croix*, dem siebten Satz, wo diese, wie später gezeigt werden soll, das abgrundtiefe Trauern anlässlich der Kreuzigung ausdrücken. Die "ausgebreiteten Arme" im Titel dieses Abschnitts gewinnen damit eine doppelte Bedeutung. Infolge der liebenden Bereitschaft dieses Kindes, sich in die Welt zu stürzen und die Menschheit zu umarmen, so scheint Messiaen musikalisch erklären zu wollen, werden seine ausgebreiteten Arme später an den Kreuzesbalken von Golgota genagelt.

Kehren wir noch einmal zur "kleinen Schwester" zurück: Beim Lesen der Schriften der Thérèse de Lisieux versteht man Messiaens Worte immer besser. Wenn sie auf den ersten Seiten ihrer Autobiografie von "der Seelenwelt, die der Garten Jesu ist" spricht, so vertieft dieser Ausdruck das Bild des Komponisten von einem nahe der Tür zum Garten schlafenden Jesuskind. Wenig später beschreibt sie mit kindlicher Freude ein Geschenk, das sie von einer ihrer Schwestern erhalten hat, ein zierliches kleines Boot, das den schlafenden Jesus trägt. Auf dem weißen Segel sind Worte aus dem wohl schönsten Gedicht mystischer Liebe, dem Hohenlied, zu lesen: "Ich schlafe, aber mein Herz wacht" (Hld 5,2). Dieses Bild hat zweifellos nicht nur die Vorstellung vom schlafenden Jesus im fünfzehnten Stück inspiriert, sondern auch den Titel des anderen dem Kind in der Krippe gewidmeten Stückes, das ja die ganze Aussage zitiert (vgl. *Vingt Regards* XIX: *Je dors, mais mon cœur veille*).

[57] Vgl. in Takt 81-85 ***p*** *cresc.* *cresc. molto* ***pp*** *subito*; in Takt 85-90, "ein wenig langsamer und mit sehr intensivem Ausdruck" beginnend, ***pp***, *crescendo* (allmählich schneller werdend), dann (noch drängender) *sempre crescendo*, schließlich *rallentando, rallentando molto;* in Takt 90-95 ***ff***, ein wenig langsamer, *rallentando*, viel langsamer, noch langsamer.

Der Begleittext dieses Stückes beginnt mit einem Satz, in dem Messiaen Franziskus von Assisi paraphrasiert: "Es ist nicht eines Engels Bogen, der lächelt." Laut den *Fioretti di San Francesco*, einer anonymen Legendensammlung aus dem 14. Jahrhundert,[58] sah der Heilige, nachdem er Gott um einen Vorgeschmack der Seligkeit des ewigen Lebens gebeten hatte, einen glanzvollen Engel mit einer Violine. Franziskus war noch ganz von der strahlenden Erscheinung geblendet, als der Engel seinen Bogen ein einziges Mal über die Saiten zog. Dabei hörte Franziskus eine Melodie von solcher Schönheit, dass seine Seele mit Süße erfüllt wurde und er jedes körperliche Gefühl verlor. Er fürchtete sogar, dass seine Seele vor lauter unerträglichem Glück den Körper verlassen würde, falls der Engel sein Spiel fortsetzte.[59] Dies zum Hintergrund der Anmerkung. Im Kontext seines Zyklus versichert Messiaen seinen Hörern jedoch: Die hier vernommene unermessliche Süße ist nicht auf eines Engels Bogen zurückzuführen, sondern "es ist der schlafende Jesus, der uns in seinem Sonntag liebt und uns Vergessen schenkt".

Der Komponist bezeichnet dieses Stück als Liebesgedicht, als Dialog mystischer Liebe. Gottes Liebe ist das zentrale und einzige Anliegen und manifestiert sich in vielfältigen symbolischen Schichten. Den größten Anteil hat die Tonart Fis-Dur, die nicht nur in Form der Sechs-Kreuze-Signatur anwesend ist, sondern den ersten Abschnitt (A: T. 1-8) sowie dessen variierte Reprise (A', T. 69-78) in völlig unalterierten Dreiklängen beherrscht. Die Zuhörer werden für die Dauer dieser beiden Abschnitte – eine unerhört lange Zeitspanne: im extrem langsamen Tempo dieses Satzes mehr als drei Minuten! – gewissermaßen in reines Fis-Dur getaucht.

Beispiel 54: das in der Liebe Gottes schlafende Jesuskind



[58] Vgl. *Die Blümelein des heiligen Franziskus von Assisi*, übersetzt von Rudolf G. Binding, Frankfurt 1973, S. 173; original *Vita e fioretti di San Francesco d'Assisi*, Venedig, Nicolaus Girardengus, 1480.

[59] Vgl. das Ende der zweiten der *Considerazioni sulle stimmate*, einem Anhang der *Fioretti*.

Die an die oben beschriebenen Passagen anschließenden beiden B-Teile gründen gänzlich auf dem Fis-Dur-Dreiklang mit sixte ajoutée. Der 'Liebesakkord' steht am Beginn der beiden Abschnitte, schließt ihre Phrasen und dient zudem als lokale Abschlusspartikel.[60]

Auch die verbleibenden Symbole dieses Satzes verstärken verschiedene Aspekte der Liebe zwischen Jesus und der Menschheit. Messiaens zweiter Modus beherrscht die B-Teile; die wenigen Noten, die den Tonvorrat von Modus 2^1 überschreiten – die in hohem Register gesetzten Akkordpaare (T. 12, 16, 57 und 71) – klingen wie Einbrüche aus einer anderen Realität. Mit neunmaligem Einsatz triumphiert das Liebesthema im mittleren Abschnitt (vgl. T. 24-27, 32-35, 40-49).

Messiaen erklärt also in musikalischer Sprache, dass Jesu Liebe zu den Menschen nicht nur identisch ist mit Gottes Liebe, sondern – wie die langen Passagen in reinem Fis-Dur nahe legen – sogar die reinste Manifestation dieser Liebe darstellt und insofern die wichtigste Quelle für die menschliche Liebesfähigkeit darstellt.

Der Menschensohn: von Bethlehem nach Golgota

Das dritte innerhalb der Exposition eingeführte zyklische Thema, das Stern- und Kreuzthema, wird im siebten Satz des Zyklus wieder aufgegriffen. Anlässlich des dem Stern von Bethlehem gewidmeten zweiten Satzes bildet dieses Thema den größeren Abschnitt einer Strophe, die sowohl einen musikalischen als auch einen theologischen Kontrast enthält: Messiaen stellt dort den "Gnadenschock", den die Inkarnation Gottes auslöst, einem liturgischen Gesang gegenüber, der die Ankündigung der Geburt Christi mit der Vorahnung auf dessen Tod am Kreuz in Zusammenhang bringt. Wie oben bereits im Einzelnen dargelegt wurde, bleibt der dreistrophige Aufbau des früheren Stückes unvollständig. Nachdem der "Gnadenschock" zum dritten Mal heraufbeschworen wird, fehlt die erwartete dritte Strophe des Themas.

Durch seine ungewöhnliche Strategie, die fehlende Ergänzung bis zum *Regard de la Croix*, dem siebten Satz, aufzuschieben, erzeugt Messiaen eine eindrucksvolle musikalische Suggestion theologischen Gehalts: Um vollkommen zu werden, muss der durch den Stern von Bethlehem repräsentierte Aspekt durch den des Kreuzes von Golgota ergänzt werden.

[60] Liebesakkord am Abschnittbeginn s. T. 9 und 53, am Phrasenende s. T. 14, 22, 59 und 67, als Abschlusspartikel s. letzter Taktschlag T. 17, 18, 62, und 63 sowie Anfang T. 20 und 65.

Wie zuvor wird auch hier der liturgische Charakter des Themas durch Unisono verwirklicht, und die Struktur mit zwei ähnlichen Phrasen gefolgt von einer Kontrastphrase ist beibehalten.[61] Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die Beziehung zwischen der Ergänzung (dem Aspekt des Kreuzes) und dem zu Ergänzenden (der durch den Stern angekündigten Inkarnation in Bethlehem) die Struktur des liturgischen Gesanges selbst auf höherer Ebene widerspiegelt. Wie im Expositionskapitel gezeigt, erfährt die dritte Zeile des Stern- und Kreuzthemas in ihrer Mitte einen dreifachen Wandel:

1 das Unisono wird von zwei auf vier Stimmen verdichtet;
2 der einfachen Textur wird eine zweite Stimme hinzugefügt, die, verdoppelt in vieroktavigem Abstand, den Intensitätsgrad entscheidend erhöht;
3 jede Note ist *non legato* artikuliert, wodurch der zweiten Hälfte der dritten Zeile zusätzlich besondere Betonung verliehen wird.

In der zyklischen Gesamtschau, die den *Regard de l'étoile* mit dem *Regard de la Croix* verbindet, ist der oben beschriebene dreifache Aspektwechsel in Vergrößerung reproduziert. Das Äquivalent zur zweiten Hälfte der dritten Themenzeile, die erwartete zweite Hälfte des dritten Abschnitts im *Regard de l'étoile*, ist vom Vorangehenden nicht nur insofern abgesetzt, als sie als eigenständiges Stück entworfen ist (*Regard de la Croix*), sondern auch in Bezug auf Einzelheiten des musikalischen Satzes. Die drei Unterscheidungsmerkmale entsprechen den drei oben aufgeführten:

1 Was im *Regard de l'étoile* als zweistimmiges Unisono erklingt, ist im *Regard de la Croix* zur vierfachen Parallele verstärkt;
2 die ursprünglich einfache Textur ist verdichtet, sowohl durch in jeder Hand mittelstimmig eingebettete, achtstimmige Akkorde als auch durch eine beträchtliche dynamische Verstärkung (***mf*** mit *crescendo* bis ***f*** und zuweilen sogar ***ff***);
3 die einzelnen Noten sind wesentlich stärker betont, sowohl durch ein viel langsameres Tempo des liturgischen Gesanges[62] als auch

[61] Die erste Zeile des liturgischen Gesanges erklingt in den Takten 1-3 und 5-7, die zweite in den Takten 9-12 und 14-18 und die dritte in den Takten 20-22 und 24-29.

[62] Die melodietragenden Noten sind hier praktisch viermal so langsam wie zuvor; im zweiten Satz ist das Tempo als *Modéré, un peu lent* angegeben, wobei die thematischen Achtelnoten sich laut Metronomhinweis im Tempo 76 bewegen. Im siebten Satz dagegen ist das Tempo *Bien modéré* und die Metronomangabe Achtel = 40, so dass die thematragenden Noten – hier Viertel – auf Tempo 20 verlangsamt sind.

dadurch, dass die Mittelstimmenakkorde nicht *gegen* die Noten des Themas gesetzt sind, sondern ihnen jeweils folgen, und zwar in einer ganz eigenen Farbgebung.

Die dritte Ebene, auf der sich der hier diskutierte Aspektwechsel festmachen lässt, findet im *Regard de la Croix* selbst statt. Wieder unterscheidet sich die letzte Halbzeile deutlich von dem ihr Vorausgehenden. Allerdings – und das könnte theologisch bedeutsam sein – ist die Beziehung umgepolt. In Takt 24 verliert der Gesang all seine Schwere:

1 Die Viertelnoten machen plötzlich Sechzehnteln Platz, d. h. der Puls ändert sich von extrem langsamen zu mäßig bewegten (den melodietragenden Werten des *Regard de l'étoile* entsprechenden) Noten;
2 die achtstimmigen Akkorde, die die Oktave zwischen je zwei der Unisonostimmen füllten, werden aufgegeben; die Textur kehrt zum Unisono zurück;
3 eine vierfache, zu einem einzigen *crescendo molto* vereinte Wiederholung dehnt die Teilphrase, mit dem Erfolg, dass ihre Einzelnoten nun umso enger miteinander verbunden sind. (Erst ganz am Schluss sorgt eine Rückkehr zur *non-legato*-Artikulation doch noch für zusätzliche Akzente.)

Der Zyklus der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* im Allgemeinen und der *Regard de l'étoile* im Besonderen handeln von der Geburt des Erlösers – 'betrachtet' in einem Augenblick, da Jesu Leiden noch in für Menschen unbekannter Zukunft liegt. Dieses zukünftige Leiden ist die unverzichtbare Erfüllung eines höheren Planes, wie es die Kreuzesworte "Es ist vollbracht" (Joh 19, 30) bestätigen. Dementsprechend ist die diese Zukunft im Blickwinkel des Sternes von Bethlehem verkörpernde musikalische Komponente wesentlich intensiviert. Die Intensivierung erklingt zunächst als integraler Bestandteil des thematischen Entwurfes (als letzte Halbzeile des liturgischen Gesanges im *Regard de l'étoile*), dann als in sich stehende Realität (indem die ausgesparte letzte Halbstrophe des *Regard de l'étoile* als eigener Satz unabhängig wird), und schließlich als Zusammenziehung und Rückkehr zur Einfachheit, hinsichtlich Tempo und Artikulation (als letzte Halbzeile im *Regard de la Croix*).

Es scheint, als deute Messiaen die Kreuzigung nicht nur als Vollendung des göttlichen Planes, sondern zugleich aus der Sicht Jesu als Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes (in Tempo, Textur und Artikulation), als Rückkehr des Menschensohnes zu seinem himmlischen Vater.

Die in die Unisonotextur eingebetteten Mittelstimmen, die das Stern- und Kreuzthema begleiten, bestehen aus zwei Segmenten. Diese erklingen abwechselnd, anscheinend je nachdem, ob das Ereignis der Kreuzigung als 'von innen' oder 'von außen' wahrgenommen wird. Beide Segmente bestehen aus achtstimmigen Akkorden, Orgelpunkten und von Seufzermotiven abgeleiteter Melodik.[63] Die Art, in der sich diese Eigenschaften manifestieren, unterscheidet sich sowohl im musikalischen Detail als auch in der darin liegenden theologischen Aussage Messiaens.

- Die Akkorde, die die jeweiligen Themenabschnitte *begleiten*, sind einfach strukturiert. Hinsichtlich ihrer vertikalen Struktur sind die Akkorde der linken Hand nichts anderes als eine Verdoppelung der Akkorde der Rechten in der nächst tieferen Oktave, so dass die Anzahl unabhängiger Stimmen auf vier beschränkt ist. Horizontal besteht die oberste Stimme aus einer Kette einzelner dreitöniger Seufzermotive; die unterste Stimme jedes vierstimmigen Stranges verdoppelt diese

Beispiel 55. die Unterstützung des Stern- und Kreuzthemas

Stern- und Kreuzthema
chromatische Begleitstimmen
Orgelpunktterz und -akkord

[63] Der Begriff 'Seufzermotiv' wird hier im klassischen Sinne verwendet – im Sinne der aus Bachs Musik wohlbekannten dreitönigen Gebilde, in denen ein Auftakt zu einem als Vorhalt und Auflösung empfundenen Notenpaar führt. (Der Auftakt fehlt häufig, besonders in Kettenbildung.) Besonders typisch ist es, wenn der Vorhalt die Auftaktnote als Tonwiederholung aufgreift und die Auflösung als Ganz- oder Halbtonschritt erreicht wird.

Seufzer in der ungewöhnlichen Intervallparallele einer großen Sept und verstärkt damit die klagende Qualität der Seufzer. Die von der gesamten Seufzerkette beschriebene Linienführung besteht aus einem chromatischen Ab- und Wiederaufstieg. Die beiden mittleren Stimmen der vierstimmigen Stränge wiederholen die Terz *f-as* als inneren Orgelpunkt.

- Die jeder Halbzeile *folgenden* Akkorde sind komplexer. Messiaen entnimmt die Töne der rechten Hand dem Modus 6^1, die der linken Hand dem Modus 4^6. Die Gegenüberstellung dieser beiden Modi bleibt im gesamten Verlauf des Stückes unverändert, wenn sich auch die melodische Linienführung ändert. Die Orgelpunkttöne erklingen hier getrennt von den Seufzerakkorden und zum fünfstimmigen Satz verdichtet, in betonter Stellung auf starken Taktteilen (vgl. den as-moll-Dreiklang mit sixte ajoutée und Oktave, *as–ces–es–f–as*, in T. 4, 8, 13, 17, 23 und 29).

Eine Deutung der Symbole muss notwendigerweise ebenso vielschichtig sein wie deren musikalische Repräsentanten. Die Gegenüberstellung von Modus 6 und 4 verarbeitet ein anderes in der Exposition symbolisch festgeschriebenes Element. Sie geht auf das fünfte Stück, *Regard du Fils sur le Fils*, zurück, wo die beiden Modi die beiden im Titel angesprochenen Aspekte Jesu bezeichnen – sein Erlösungsmission als inkarnierter göttlicher Logos und seine Geburt als Menschensohn. Die Wiederaufnahme eben dieser Gegenüberstellung erscheint in einem dem drohenden Schatten des Kreuzes über der Krippe gewidmeten Stück intuitiv verständlich.

Der Orgelpunktakkord des Stückes, dessen oberste Terz schon in der Begleitung der thematischen Phrasen erklingt, der jedoch erst im Rückblick auf diese voll verwirklicht wird, legt zwei tonale Beziehungen nahe. Einerseits verbindet seine Rahmenoktave *as* den Akkord mit dem Zentralton des Stern- und Kreuzthemas und unterstreicht damit die erschütternde doppelte Perspektive von froher Botschaft und Opferleiden. Andererseits erinnert die vertikale Struktur an den wichtigsten symbolischen Akkord des Zyklus, den Fis-Dur-Dreiklang mit sixte ajoutée, der seit dem Eröffnungsstück als eines der musikalischen Symbole von Gottes Liebe festgeschrieben ist. Indem Messiaen das Stück *Regard de la Croix* auf diese offensichtliche Variante des 'Liebesakkords' stützt, scheint er erneut betonen zu wollen, dass auch und gerade die Kreuzigung ein Akt göttlicher Liebe ist.

Die Seufzermotive greifen nicht auf Expositionsmaterial zurück; doch sind sie als rhetorische Figuren mit langer, vielfach belegter Vergangenheit semiotisch eindeutig. Musikalische Seufzer stehen traditionellerweise für

menschliches Klagen über die Sündhaftigkeit der Welt sowie auch, als Erweiterung desselben Gedankens, über das Schicksal, das der Menschensohn aufgrund menschlicher Sündhaftigkeit erleiden musste. Auch ausgedehnte Chromatik als Figur musikalischer Rhetorik weist auf den Menschen und seine kleinen, oft kleinlich fehlgehenden Schritte.

Während die Seufzer innerhalb der Phrasen eine ganz im Geschehen aufgehende Art verkörpern, in der die Erfüllung des Schicksals Christi am Kreuz wahrgenommen werden kann, zeigt Messiaen von außen, nach Erreichen der die Teilphrase abschließenden langen Note, eine andere, reflektiertere Reaktion, die mit ihrer konsistenten modalen Gegenüberstellung die Notwendigkeit der Dualität von Jesu göttlicher und menschlicher Natur zu bestätigen scheint. Unter diesem Blickwinkel ist die Kreuzigung nicht nur Grund zu Klage und Seufzen, sondern vor allem ein Akt des Triumphes. "Das Kreuz sagt: Du wirst Priester sein in meinen Armen" – dies ist es, was Messiaen im Begleittext mit dem Symbol von Golgota assoziiert. Am Kreuz ist Jesus Priester; sein Tod ist das priesterliche Opfer, das die Welt zum Leben erlöst.[64]

Das Stück endet mit einer Art Synopse seiner Hauptaspekte. Der Beginn des letzten Taktes mit seinem vieroktavigen *as* vollendet die Beziehung zwischen dem Stern und dem Kreuz; keines der im Zyklus noch folgenden dreizehn Stücke verwendet diesen Ton in melodisch oder harmonisch herausragender Stellung. Auf der darauf folgenden Sechzehntel erklingt, ebenfalls zum letzten Mal im ganzen Werk, der as-moll-Dreiklang mit sixte ajoutée und bestätigt erneut die Gegenwart von Gottes Liebe in der dieser Situation angepassten Form. Als dritter Bestandteil des letzten Taktes erklingen zwei Akkorde, die die für die zwei Aspekte des Sohnes stehenden Modi 6 und 4 verkörpern. Bezeichnenderweise ertönen diese beiden Akkorde jedoch nicht in direkter Gegenüberstellung (was ebenso einfach zu schreiben und auch zu spielen gewesen wäre), sondern leicht nacheinander. Der das Leiden am Kreuz versinnbildlichende Modus-6-Klang geht dem Modus-4-Klang als Vorschlag voraus. Dies ist teleologisch sinnvoll. Zugleich gibt die Paarung dem Modus-4-Klang aktuelles Gewicht und mit ihm der Geburt von Bethlehem – wie es ja nur angemessen ist im Zusammenhang der "zwanzig Blicke auf das Jesuskind".

[64] Die Worte gehen auf Hebräer 4, 14 zurück, wo Paulus Jesus "einen erhabenen Hohenpriester" nennt. Diese Vorstellung war während der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts besonders beliebt und inspirierte die Ikonografie, die Messiaen hier anspricht. Die Kirche allerdings stand Darstellungen des gekreuzigten Jesus als Priester ablehnend gegenüber.

Das Unsagbare

Wenn der Titel eines Musikstückes von Stille spricht, wie es im *Regard du silence*, dem siebzehnten Satz der *Vingt Regards*, der Fall ist, so ist dies ein Grund zum Innehalten. Welche Geräusche würden in der erhofften Lautlosigkeit vermieden, und was bliebe für die Musik?

Menschen, die sich Stille ersehnen, meinen damit meist die Befreiung von mechanischen oder motorgetriebenen Geräuschen, von gedankenlosem Geplapper und geistabstumpfenden Unterhaltungsveranstaltungen. Doch wäre die so erzielte Stille keineswegs leer – ganz im Gegenteil: sie wäre erfüllt mit vielerlei leisen Stimmen, die beim sonst üblichen Geräuschpegel allzu leicht untergehen. Gläubige suchen die Stille, um Gottes Botschaft wahrnehmen zu können.

Stille ist also wesentlich verknüpft mit der Vorstellung von Respekt, Andacht und Ehrfurcht. Die Art und Weise, in der der neugeborene Jesus hier 'aus dem Blickwinkel der Stille' gesehen wird, ist frei von Sentimentalität, frei auch von Lobpreis oder Hoffnung. Stattdessen wünscht Messiaen, das unfassbare Ereignis möge selbst sprechen. "Jede Stille der Krippe offenbart Musiken und Farben, die die Geheimnisse Jesu Christi sind", schreibt er in seinem Begleittext.

Im Verlauf der *Vingt Regards* wird die Stille dreimal ausdrücklich beschworen; jeder der drei Fälle fügt dem Verständnis des hier zu betrachtenden Stückes eine Nuance hinzu. In *Première communion de la Vierge* lässt der Komponist seine Hörer daran teilnehmen, wie Maria das Kind in ihrem Leib als "meine Liebe ohne Wortgeräusch" anredet. In diesem Kontext steht Stille für alles, was jenseits dessen ist, was Menschen verstehen oder in Worten ausdrücken können. In *Je dors, mais mon cœur veille* taucht das Wort *silence* zwar nicht im Titel oder Begleittext auf, wohl aber in den zusätzlichen, erklärenden Sätzen des Vorwortes. Dort beschreibt Messiaen das Stück als "Dialog mystischer Liebe" und fügt hinzu: *Les SILENCES y jouent un grand rôle* (Hervorhebung des Komponisten). In diesem Fall muss, wie die Pluralform deutlich macht, das Wort selbstverständlich zuerst im Sinne des praktischen Aspektes einer Unterbrechung von Klang verstanden werden: als musikalische Pausen. Doch die Tatsache, dass Messiaen das Wort *silences* im Schriftbild ausdrücklich hervorhebt, erzeugt eine Querverbindung zwischen dieser 'Klangunterbrechung' im Kontext mystischer Liebe und der in *Première communion de la Vierge* besungenen mystischen Liebe, die Jesus erkennt als jemanden, der "ohne Wortgeräusch", lautlos, spricht.

Die bedeutsamste Stelle findet sich im fünften Stück des Zyklus. Im Begleittext zu *Regard du Fils sur le Fils* spricht Messiaen von der Widerspiegelung der Freude (*réfraction de joie*), die von den "Vögeln der Stille" (*les oiseaux du silence*) herbeigeführt werde. Hinsichtlich des musikalischen Materials besteht eine deutliche Beziehung zwischen dem die Expositionsgruppe abrundenden Stück und dem *Regard du silence*. In beiden Fällen enthält Messiaens Wortlaut außerdem Hinweise auf ungewöhnliche Formen des Lichtes sowie auf das Geheimnis Christi (V: "Geheimnis, Lichtstrahlen in der Nacht"; XVII: "Umgekehrte Regenbögen ... Musiken und Farben, die die Geheimnisse Jesu Christi sind").

Die kompositorischen Beziehungen zwischen den beiden Stücken sind deutlich. Wie gezeigt wurde, verarbeitet der fünfte Satz das Eröffnungsstück *vertikal*, indem er im dritten Texturstrang die vollständige Harmoniefolge des *Regard du Père* wiedergibt und sie mit zwei modal und rhythmisch unabhängigen Strängen im höheren Register kontrastiert. Im siebzehnten Satz setzt er diesen Prozess in der anderen Dimension fort: *Regard du silence* kann als *horizontale* Verarbeitung von *Regard du Fils sur le Fils* gelesen werden, insofern es die das fünfte Stück charakterisierende zweisträngige Rhythmenkette zitiert, ihr aber einen kontrastierenden Mittelteil gegenüberstellt.

Rhythmisch entsprechen Takt 1-19 diese Stückes den beiden hohen Strängen derselben Takte im *Regard du Fils sur le Fils*. Die Akkordfolge der rechten Hand gibt die 'rhythmische Signatur' Messiaens wieder, mit der der Komponist symbolisch anzeigt, dass ein dem Wesen nach Ewiges und Zeitloses am Leben sterblicher Geschöpfe teilnimmt; die linke Hand stellt die anderthalbfache Vergrößerung derselben Rhythmenfolge dagegen. Die Rhythmenfolge des oberen Stranges erklingt dreimal, die des unteren nur zweimal, mit dem Erfolg, dass die beiden 'Aspekte' Jesu am Ende zusammenfallen. Die Tempi unterscheiden sich allerdings wesentlich: die thematischen Noten sind im siebzehnten Stück viel schneller als im fünften (vgl. V: [Achtelnote] – 66, also melodische [Viertelnote] – 33 mit XVII: [Sechzehntelnote] – 76, also melodische [Viertelnote] – 19).

Die im fünften Stück verwendeten Modi sind Modus 6 (die Inkarnation des göttlichen Logos) im oberen und Modus 4 (das Jesuskind) im mittleren Strang. Die symbolische Darstellung des ewigen Christus ist ausschließlich in Dreiklängen (d. h. mit Hinweis auf die Trinität) komponiert, während die des gerade geborenen Menschensohnes durchgängig in Vierklängen (d. h. unter Betonung der irdischen Perspektive) gesetzt ist. In *Regard du silence* behält der untere Strang die modale Bedeutung bei – genau wie zuvor entstammen seine Töne dem Modus 4^{1} –, wohingegen der obere Strang tonlich

von Modus 3 bestimmt wird. Das wirft die Frage auf, wofür dieser Modus steht, der nicht in den fünf Expositionsstücken eingeführt wurde.

Der ausdrückliche rhythmische Bezug zwischen dem siebzehnten und dem fünften Stück legt nahe, dass man dem dortigen Beispiel folgend auch die beiden hier übereinander gestellten Modi als zwei Aspekte der Natur Jesu deutet. Die Suche nach einem zusätzlichen Kontext für den dritten Modus führt zu *Noël*, dem in Rondoform komponierten dreizehnten Stück, dessen langes zweites Couplet vollkommen von diesem Modus bestimmt wird. Wie am Ende dieses Kapitels gezeigt werden soll, geht es in *Noël* nicht um die abstrakteren Aspekte der Inkarnation und Bestimmung Jesu, sondern vor allem um das Freudenfest in Erinnerung an die Geburt eines besonderen Kindes und einer besonderen Hoffnung. Demnach kommt man Messiaens Absicht vermutlich relativ nahe, wenn man Modus 3 als Symbol für die frohe Botschaft deutet. Modal-symbolisch beziehen sich die beiden Stränge im *Regard du silence* somit auf das neugeborene Kind und die neugeborene Hoffnung. Der Unterschied zwischen den beiden Aspekte Jesu ist hier nicht der zwischen dem Sohn Gottes und dem Sohn Marias, sondern vielmehr der zwischen dem in einer bestimmten Nacht in Bethlehem geborenen Kind und dem prinzipiell überzeitlichen göttlichen Heilsplan.

Die Art, wie Messiaen die Akkordtypen anordnet, um mit ihren Mustern die Palindrome entweder zu unterstreichen oder aber ihnen entgegenlaufen, ist wiederum bezeichnend. Im *Regard du silence* nimmt der untere Strang, das Symbol des Jesuskindes, die Struktur an, die im *Regard du Fils sur le Fils* den inkarnierten Logos im oberen Strang bestimmt. Für das modal-akkordische Emblem der frohen Botschaft dagegen entwirft Messiaen eine Klangfolge ohne irgendwelche die Zeit aufhebenden Spiegelungen.

Tabelle 14 : die harmonische Struktur der zweimal zwei Stränge

Palindrom	1	2	3	4
V, Strang 1:	a b a',	c c d;	a b a',	c c d
V, Strang 2:	a a', b	b, c c';	a a', b	b, c c'
XVII, Strang 1	a a a'	a" a" a'",	a" b c,	a'" d b
XVII, Strang 2:	a b a,	c c' d;	a b a,	c c' d

Zwischen dem bisher beschriebenen ersten Teil und seiner variierten Reprise stehen zwei analoge Abschnitte (vgl. T. 20-52 mit T. 53-87), die jeweils in Bogenform angelegt sind und mit den numerischen Symbolen DREI und SIEBEN, d. h. mit trinitarischen und apokalyptischen Bezügen spielen. Im ersten der aus je DREI Komponenten bestehenden DREI Segmente sind

SIEBEN Takte der Variation von Akkordpaaren gewidmet: Jedes Paar ist einzigartig in seiner Charakterisierung durch Betonungen, Artikulation, Lautstärke und Tondauern. Die DREI Takte der nächsten Komponente repräsentieren in ihrem Tonbestand den Modus 3³, das Symbol der frohen Botschaft, während die SIEBEN Takte der dritten Komponente ihre Töne aus dem Modus 2 beziehen und damit auf eines der Symbole göttlicher Liebe verweisen.

Das zweite Segment bringt eine Intensivierung: das Tempo ist schneller, die tonale Quelle ist der Modus 4⁴, in diesem Zyklus das Symbol des Jesuskindes, und die Komponenten sind wesentlich kompakter.[65] Das dritte Segment kehrt zum langsameren ersten Tempo zurück und greift auch die gepaarten Akkorde sowie den Modus der göttlichen Liebe wieder auf. In seinen ersten vier Takten trägt der Notentext die Bezeichnungen "Akkordthema in Krebs- und Grundform"[66] sowie "Regenboden". Allerdings zitiert der Komponist das Akkordthema hier nicht in der kurzen Form mit nur vier Akkorden, wie er es (leider ohne Hinweise auf eine mögliche geistliche Bedeutung zu geben) in seinem Vorwort abdruckt. Vielmehr wird das ausgewiesene Akkordthema durch vier sechsstimmige Klänge erweitert – in genau der Kombination, der die Hörer des gesamten Zyklus bereits in einem früheren Satz, dem *Regard des Anges*, in exponierter Stellung begegnet sind (vgl. XIV: T. 5-6 mit XVII: T. 41-44).

Der ganze Abschnitt wird sodann wiederholt, wobei die einzelnen Komponenten abwechselnd transponiert, variiert, erweitert oder rückläufig gelesen erklingen. Eine ähnliche Beziehung, die einer analogen aber in jeder Hinsicht veränderten Wiederaufnahme, lässt sich auch im Verhältnis des letzten Abschnitts zum ersten beobachten (vgl. T. 1-19 mit T. 88-102): Die Musik kehrt zur extrem leisen Tongebung sowie zu den Akkordphrasen

[65] Die beiden ersten Komponenten teilen sich die zwei Dimensionen eines einzigen Taktes. In T. 27 entwickelt Messiaen im unteren Notensystem und in den ersten 7 Sechzehnteln des oberen zwei übereinander geschichtete vierstimmige Akkorde. Der Rest dessen, was in der rechten Hand erklingt – 3 Gruppen mit Vorhalten verzierter Akkorde, von denen jeder einschließlich der nachfolgenden Pause 3 Sechzehntel lang ist – trägt eine ganz andere Farbe bei. Die 3 Takte der dritten Komponente setzen das Zahlenspiel fort mit einem 3stufigen Arpeggienrauschen aus verschiedenen 7stimmigen Akkorden.

[66] Messiaen kombiniert hier in jedem Takt ein vorhaltverziertes Akkordpaar mit einem Akkordpaar in gleichmäßigen Notenwerten und schafft dabei ein faszinierendes Bild: Die vorhaltverzierten Akkorde, die zu Beginn der Takte 41-44 im mittleren und unteren System stehen, erklingen gespiegelt in den gleichmäßig rhythmisierten Akkordpaaren des oberen und mittleren Systems (vgl. T. 44-41). Im Begleittext fordert Messiaen seine Hörer auf, darin einen "umgekehrten Regenbogen" zu erkennen.

zurück, doch die Details sind von Grund auf verändert. Messiaen hält den Schlussabschnitt ganz im Toccatastil; ein größerer Kontrast zu den komplexen Rhythmenfolgen des ersten Abschnitts ließe sich kaum denken.

Wie zu Beginn des Stückes entnehmen die beiden Hände ihr tonales Material den Modi 3^4 et 4^4, und auch die Akkordtypen sind identisch. Im oberen Strang erklingen vier Einsätze der Modus-3-Akkordfolge; die letzte ist getrennt durch eine Verarbeitungsphrase und wird gefolgt von einem Fragmentierungsvorgang. Alle zur vollständigen Akkordfolge beitragenden Takte werden in der linken Hand von einer aus den ersten drei Akkorden der Modus-4-Folge nach dem Muster 1-2-3-2, 1-2-3-2 | etc. gebildeten Figur begleitet: es ist fast, als wolle das Jesuskind in der Krippe die frohe Botschaft in ähnlicher Weise stützen, wie Gottes Liebe die schwierige Dualität des Sohnes im fünften Stück trägt. In einer Art Coda fügt Messiaen schließlich SIEBEN identische Takte hinzu, die in Tempo und Lautstärke bis zum langsamen Flüstern abnehmen und dann noch lange verklingen.

In mehreren Interviews beschreibt Messiaen seinen *Regard du silence* als vielfarbige, immaterielle, schattierungsreiche und unfassbare Musik, als "Musik der Konfetti". Gleichzeitig betont er, dass diese Musik nicht mit den Sinnen erfasst, sondern nur als Akt des Glaubens verstanden werden könne. Er scheint versucht zu haben, in den musikalischen Figuren dieses Satzes das undurchdringbare Geheimnis einer göttlichen Absicht einzufangen – ein Geheimnis, dem man sich nur in Stille nähern kann.

Zeit und Ewigkeit

Wie die Stille ist auch die Zeit eines der von Messiaen so geliebten "immateriellen und symbolischen Wesen". Der Begleittext zum neunten Stück des Zyklus führt sowohl an die Aussageintention des Komponisten heran als auch an die Quellen, aus denen sich seine Vorstellung speist. Der Ausdruck "Geheimnis der Fülle der Zeit" (*mystère de la plénitude du temps*) entlehnt seinen Wortlaut dem Neuen Testament. In Gal 4, 4 schreibt Paulus: "Als aber die Zeit erfüllt war, sandte Gott seinen Sohn, geboren von einer Frau und dem Gesetz unterstellt, damit er die freikaufe, die unter dem Gesetz stehen, und damit wir die Sohnschaft erlangen"; und in Eph 1, 9-10 heißt es, Gott habe "uns das Geheimnis seines Willens kundgetan, wie er es gnädig im voraus bestimmt hat: Er hat beschlossen, die Fülle der Zeiten heraufzuführen, in Christus alles zu vereinen, alles, was im Himmel und auf Erden ist."

Das Geheimnis der Zeit war seit dem 4. Jahrhundert ein beliebtes Thema griechischer und römischer Theologen, und besonders Augustinus kämpfte damit; dessen "Befreiung der Zeit", die er durch die Inkarnation des Ewigen herbeigeführt sah, ist eines der Hauptanliegen Messiaens ("*mon désir de cessation du temps*") – ein Anliegen, dem er vor allem sein *Quatuor pour la fin du Temps* gewidmet hat.

"Fülle der Zeit" enthält damit zwei Bedeutungen. Aus der hypothetischen Perspektive Gottes bezeichnet der Ausdruck den Augenblick, da die Zeit 'reif' ist für die Inkarnation des Logos; aus menschlicher Sicht steht er für die Abschaffung der eindimensionalen Vorstellung von Zeit zugunsten einer Intuition, die das Ewige zulässt und einbegreift. Der zweite Satz in Messiaens Anmerkung, "die Zeit sieht den in sich geboren werden, der ewig ist", unterstreicht diese Verflechtung von Zeit und Ewigkeit und liefert, wie hier gezeigt werden soll, die Basis für die musikalische Darstellung.

Eine letzte Bemerkung Messiaens zu diesem Stück verdient beleuchtet zu werden. In seinem Vorwort erwähnt der Komponist ein "kurzes Thema", das er als "kalt, seltsam, wie die Eierköpfe Chiricos" beschreibt. Diese Bemerkung ist aus mehreren Gründen bedeutsam. Zunächst ist da die auffällige Tatsache, dass das Stück, um das es hier geht, tatsächlich *zwei* Themen aufweist, die gleich wichtig erscheinen, gleich oft wiederkehren und eine gleiche Anzahl von Veränderungen durchlaufen. Während die unspezifische Bemerkung "ein kurzes Thema" das Auge auf die ersten Takte zu lenken scheint, zielen die weiteren Attribute, "kalt und fremd", eher auf das zweite.

Der Vergleich einer musikalischen Komponente mit einer Komponente in den Werken des Giorgio de Chirico (1888-1978) lädt zu einer genaueren Untersuchung ein. Dieser italienische Maler und Bildhauer griechischer Abstammung, zwanzig Jahre älter als Messiaen, entwickelte in den Jahren um 1915-1917 zusammen mit Carlo Carrà einen Stil, der später als *pittura metafisica* bekannt wurde. Werke dieses Stiles wirken wie zusammengesetzt aus Aspekten der Wirklichkeit und Fragmenten einzelner klassischer Kunstwerke. Aus diesen entsteht eine Bildwelt, die absurd und bedrückend anmutet. Insbesondere Chirico scheint eine surrealistische Deutung der Welt nahe zu legen: Straßen oder Plätze ohne die sie säumenden Gebäude, bevölkert von marionettenhaften Figuren, deren Köpfe oft als leere Ovale wiedergegeben werden, wodurch sie blind und öde wirken. Kunstkritiker weisen auf das kalte, harte Licht und die unheimlichen Schatten in Chiricos Gemälden hin. Viele Betrachter bemerken allerdings auch, dass diese Kunst eine übernatürliche Ruhe ausdrückt und manchmal an die Vorstellungen erinnert, die die Antike vom Totenreich hatte.

Bild 2: die typischen "Eierköpfe" des Giorgio de Chirico



Diese Gedanken zur Kunst Chiricos werfen ihrerseits Licht darauf, wie Messiaen möglicherweise sein Thema – und die Worte, mit denen er dieses ankündigt – entworfen haben mag. Sich in die "Fülle der Zeit" hineindenken zu wollen, gleicht einem Versuch, mit Chiricos leeren Gesichtern Kontakt aufzunehmen. Alle Vorstellungen, die wir als zeitgebundene und sterbliche Wesen von der "Fülle der Zeit" formen könnten, müssen notwendig auf ein Gefühl der Verlorenheit und Erniedrigung hinauslaufen: Wir können Anfang und Ende der Zeit nicht begreifen, viel weniger noch ihre Natur oder ihr radikales Gegenteil.

Messiaens nur 44 Takte umfassendes und wenig mehr als drei Minuten dauerndes Stück besteht ganz und gar aus den zwei kurzen Themen und einem Schlussakkord. Der formale Aufbau ist denkbar einfach:

TABELLE 15 : die Materialabfolge im *Regard du Temps*

Abschnitt 1:	a'	b1	a	b2	a⁺	b3		
Abschnitt 2:	a'	a	b1	b2	b3			
Abschnitt 3:	a'	a	a⁺	b1			Coda	Zwölftonakkord

(a = Grundform, a' = Variante, a⁺ = Entwicklung;
b1, b2, b3 = drei rhythmische Varianten desselben Materials)

Die beiden Themen unterscheiden sich in jeder Hinsicht – eine Tatsache, die durch die Dialektik im zweiten Satz des Begleittextes bekräftigt wird und eine Deutung der verschiedenen musikalischen Parameter im Lichte von "Zeit" und "Ewigkeit" nahe legt.

Das erste Thema ist eine kurze homorhythmische Phrase aus fünf- bis sechsstimmigen Akkorden. Morphologisch erscheint die Satzweise als 'organisch': alle Stimmen liegen so nahe beieinander, dass die Aufteilung auf die beiden Hände des Pianisten nur pragmatischen Gesichtspunkten folgt. Man kann das Thema leicht in einem einzigen Notensystem wiedergegeben.

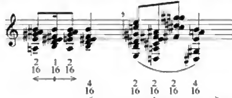
BEISPIEL 56 das erste Thema der Zeit
(vgl. hierfür T. 7-8, die Version in T. 1-3 ist eine Variante)



Der Tonraum, ungefähr gleichmäßig auf beiden Seiten des mittleren *c* verteilt, ist auf insgesamt zweieinhalb Oktaven beschränkt. Da es keinen übergeordneten Pulsschlag gibt, ist die Phrasierung allein durch den Rhythmus und die Taktstriche bestimmt.

Der Rhythmus enthält nur drei verschiedene Notenwerte und erinnert an die Schlichtheit vieler Volksliedphrasen. Gleichzeitig kann man allerdings zwei Palindrome entdecken. Die diesen horizontalen Spiegelbildern inhärente Komplexität gründet in der Tatsache, dass die Palindrome sich mit der Phrasierung überschneiden und damit auf subtile Weise von einer unterschwelligen Ordnung zu künden scheinen, die an der Oberfläche nicht verwirklicht ist.

Beispiel 57: die rhythmischen Muster im ersten Thema der Zeit



Bezüglich der tonalen Organisation enthält das erste Thema zwei klar vernehmbare Zentraltöne. Die melodische Hauptnote ist *h*; alle drei Versionen des Themas beginnen und enden mit *h* im Diskant. Das meist in der Innenstimme versteckte *e* ist ebenso wichtig: Es erklingt als Bestandteil fast aller Akkorde und fungiert als genereller Fixpunkt. Das vorherrschende Intervall, wie aus dem folgenden Exzerpt klar ersichtlich, ist die reine Quinte – eines der Intervalle, deren einfache Obertonbrechung (2:3) seit Urzeiten und in allen Kulturen als dem menschlichen Ohr besonders gemäß empfunden worden ist.

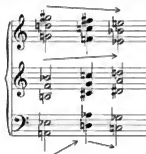
Beispiel 58: die tonalen Muster im ersten Thema der Zeit



Das zweite Thema kontrastiert in jeder Hinsicht mit dem ersten. Statt der reinen Quinten und Oktaven ertönen hier Schichtungen mit Tritonus, die von verminderten oder übermäßigen Oktaven eingerahmt werden. Der Tritonus als arithmetisch-künstliche Hälfte der Oktave wurde in der Geschichte westlicher Musik lange Zeit als für 'gute Musik' ungeeignet angesehen – man erinnere sich an Bachs Kämpfe mit seinem Gemeinderat über die Verwendung des *diabolus in musica*. Er galt, ebenso wie die diminuierte und augmentierte Oktave, als außerhalb dessen, was dem menschlichen Ohr Genuss bereitet.

Während sich das erste Thema als organische Einheit präsentiert, mit unabhängigen und weitgehend unvorhersehbaren Konturen innerhalb seiner Akkorde, einer wechselnden Stimmenzahl und einer höchst individuellen Gesamtgestalt, wirkt das zweite Thema als etwas, das nach objektiven Gesetzen gebaut ist. Seine drei Stränge sind äußerst regelmäßig angelegt; das Gleichgewicht ihrer Bewegungen – in Ganztonschritten absteigend in Strang 1, aufsteigend in Strang 2 und als Kurve angelegt in Strang 3 – sind beinahe allzu perfekt.

Beispiel 59 das zweite Thema im *Regard du Temps*



Während das erste Thema mit seinen beiden Zentraltönen bei Zuhörern den Eindruck erweckt, als 'wüssten sie, wo sie sind', vermeidet das zweite Thema jedes Vorherrschen eines Tones vor den anderen. Stellt man, wie im obigen Exzerpt, die eigentlich kanonisch nacheinander klingenden Stränge genau übereinander, so enthält jede vertikale Anordnung acht verschiedene Töne. Auch horizontal entwickelt sich jeder Strang, ohne dass irgendein Ton wiederholt wird. Das zweite Thema ist somit so entworfen, dass es jeder tonalen Hierarchie widerstrebt. Stattdessen legt es Zeugnis ab für eine fast übernatürliche Gleichheit aller Komponenten. Das Material scheint die Abwesenheit jeglicher Zielgerichtetheit, jeglicher Emotion, ja selbst jedes Zeichens von Lebendigkeit postulieren zu wollen.

Der Vergleich der beiden Themen unter den drei genannten Aspekten macht es deutlich, dass Messiaen bei seinem Verweis auf die "Eierköpfe Chiricos" das zweite, nicht das erste Thema im Sinn gehabt haben muss. Die anderen Parameter des thematischen Materials verstärken diesen Eindruck. Während das erste Thema einen Rhythmus hat, der, beschränkt hinsichtlich der Vielfalt seiner Notenwerte und 'unordentlich' hinsichtlich der Art, wie die Palindrome die Phrasenstruktur überschneiden, als 'menschlich' bezeichnet werden kann, zeigt sich das zweite Thema als vorbildlich ausbalanciert. Jeder Strang präsentiert das einfachste Palindrom (Halbe / Viertel / Halbe) gefolgt von einer Wiederholung in der rhythmischen Reduktion auf ein Viertel (Achtel / Sechzehntel / Achtel). Auch hinsichtlich des Tonumfanges unterscheiden sich die beiden Themen: Das erste, kompakt und sicher im Mittelbereich der Tastatur verankert, könnte von menschlichen Stimmen gesungen werden, während das zweite beinahe sieben Oktaven überspannt und Regionen 'außerhalb der Welt' zu berühren scheint.

Der Strettokanon im Achtel-Abstand, der im zweiten Thema die homorhythmische Textur des ersten Themas ersetzt, entfaltet sich nach Gesetzen,

die wie 'außerhalb von Zeit und Raum' scheinen. Ein Detail in Messiaens Notation bestätigt diese Deutung. In einem auf additiven Rhythmen basierenden kanonischen Satz dienen Taktstriche natürlich vor allem als visuelle Hilfen. Die Schreibweise dieses Themas jedoch stellt diese unkomplizierte Funktion der Taktstriche in Frage. Die erstaunliche Tatsache, dass Messiaen seine Taktstriche so eingezeichnet hat, dass alle Akkorde ein Sechzehntel 'aus dem Takt' eintreten, ist sicher mehr als eine Grille. Eine Darstellung des Klangbildes, in der die (hier nur als punktierte Linien angedeuteten) Taktstriche die Notenwerte nicht durchschneiden, würde so aussehen:

Beispiel 60: der 'außerhalb der Zeit' klingende rhythmische Kanon



Jedes Thema tritt in drei Erscheinungsformen auf. Vergleicht man die Transformationen des Materials und dazu Messiaens Aufführungsanweisungen, so stellt man fest, dass der oben aufgezeigte Gegensatz weiter verstärkt wird. Die Vortragsanweisung für das erste Thema verlangt ***mf***, einen mittleren, 'humanen' Lautstärkegrad. Strategisch platzierte *sostenuto*-Striche verstärken den trügerischen Eindruck von metrischer Hierarchie, während Bogen und Akzente als Beweise emotionaler Erregung dienen. Die Anweisung für das zweite Thema dagegen lautet nur ***pp***. In Zusammenhang mit den extremen Registern erzeugt diese zarte Schattierung eine außerirdisch wirkende Farbgebung. Da auch im weiteren Verlauf jegliche dynamische Entwicklung fehlt, scheint das zweite Thema absolute Leidenschaftslosigkeit zu verkörpern.

Bezüglich der Materialverarbeitung beginnt das erste Thema mit einer Variante, bringt erst dann die Grundform und schließt mit einer Version mit langem Schlussglied. Dieses besteht aus nur drei Akkorden: dem Schlussakkord des Themas, dem ihr in der Eröffnungsphrase vorausgehenden ornamentierenden Akkord und einem gänzlich neuen Anfangsakkord. In der Vertikale übernehmen Quarten den Platz der Quinten.

Beispiel 61. Quarten im Schlussglied des ersten Themas



Rhythmisch beginnt das Schlussglied mit einem Palindrom, das, genau wie das im ersten Takt, die durch Taktstrich angedeutete Phrasierung überschneidet. Vielfältige Ausdruckszeichen – Akzente, Bindungen, Lautstärkenveränderungen – unterstreichen die Tatsache, dass dieses Thema die Zeit darstellt, wie sie von Menschen und subjektiv ganz verschieden erlebt wird: eben noch scheinbar gedehnt, nun plötzlich dahinfliegend, mit angedeuteter Wiederholbarkeit, die zuweilen eine Wahl ist, oft jedoch ein Zeichen, dass die Menschen in einem Rahmen beschränkter Möglichkeiten gefangen sind.

Beispiel 62 die drei Phrasen der vom Menschen erlebten Zeit



Die Veränderungen, die das zweite Thema durchläuft, sind von gänzlich anderer Art. Sie folgen objektiven Gesetzen und können daher in einem einzigen Satz beschrieben werden. Während die zweite Teilphrase, die beschleunigte Wiederholung des Drei-Akkorde-Palindroms, im Verlauf des Stückes vollkommen unverändert bleibt, durchläuft die erste Teilphrase zwei Wandlungen: eine Diminution auf drei Viertel und später eine Augmentation auf fünf Viertel der originalen Werte. Das ist aber auch schon alles: objektives, gesetzmäßiges Wachstum – ohne die kleinste Veränderung der tonalen Organisation, des Registers, der Struktur, des dynamischen Niveaus, der Phrasierung oder der Artikulation.

"Geheimnis der Fülle der Zeit. Die Zeit sieht den in sich geboren werden, der ewig ist". Messiaens kompositorische Interpretation bedient sich aller musikalischen Parameter, um die beiden Eckpunkte dieser "Fülle" zu beleuchten und Symbole zu entwerfen einerseits für die menschliche, subjektive, emotional wahrgenommene und gemessene Zeit, andererseits für die göttliche, allumfassende, objektive, unhierarchische Dimension. Das zweite Thema in *Regard du Temps* versinnbildlicht somit den zeitlichen Aspekt, wie er sich dem außerhalb des menschlichen Bezugssystem angesiedelten Blick darstellt – die ewige, immer schon gegebene, immer gleiche Bedeutung des Inkarnationsereignisses.

Zuletzt soll noch erörtert werden, inwiefern es sich bei diesem Stück um einen Beitrag zur Durchführung des in der Exposition eingeführten Materials handelt. Der Bezug findet sich in der Tonwahl und Kontur des zweiten Themas. Die einander im obersten und mittleren Strang gegenüberstehenden Dreiklänge erklingen notengleich bereits am Ende des zweiten Stückes. Dort, im *Regard de l'étoile*, bilden sie die Coda und überraschen die Hörer, insofern sie keinerlei Zusammenhang mit dem Material der vorangegangenen strophischen Komposition erkennen lassen. Innerhalb der fünf Stücke, die gemäß der hier zugrunde gelegten Hypothese die Exposition des Zyklus bilden, ist der Symbolgehalt dieser Akkord-Gegenbewegung nicht erklärbar; inwiefern und in welcher Bedeutung sie das dem Stern- und Kreuzesaspekt gewidmete Stück beschließen, musste im entsprechenden Kapitel offen gelassen werden. Die anlässlich der hermeneutischen Analyse des *Regard du Temps* gewonnenen Erkenntnisse erlauben nun, auf diese Frage zurückzukommen und sich der Aussage, die der Komponist in jener kurzen Coda angedeutet haben mag, anzunähern.

Wie gezeigt wurde, signalisiert die strukturelle Unvollständigkeit des *Regard de l'étoile*, dass aus der Perspektive des Wunders von Bethlehem ein entscheidender Aspekt noch aussteht: der des Kreuzes von Golgota und mit ihm die Vollendung des Schicksals, das Jesus zum Erlöser machen wird. Obwohl diese Drohung im Abbruch der erwarteten dritten Manifestation des liturgischen Gesanges latent bewusst gemacht wird, beschließt Messiaen dieses Stück doch in der Stimmung göttlicher Getragenheit, die die ganze Exposition kennzeichnet.

Durch die Akkorde, deren Sinn sich erst im neunten Stück erschließt, beschwört Messiaen schon im zweiten Satz die Perspektive der Ewigkeit: den Blickwinkel, von dem aus das, was menschlicher Zeitbedingtheit unterworfen scheint, im Lichte einer hinter dem direkt Erfahrbaren wirkenden größeren Wahrheit neu gesehen werden darf.

Die geweihte Nacht

Das dreizehnte Stück der *Vingt Regards* trägt den einfachen Titel *Noël*. Messiaen kommentiert dazu: "Die Weihnachtsglocken sprechen mit uns die süßen Namen von Jesus, Maria, und Josef". Ebenso wie dieser Titel will auch die Musik offenbar vor allem innige Freude zum Ausdruck bringen.

Das Stück ist als sehr regelmäßiges Rondo angelegt. Die verschiedenen Abschnitte sind auf jeder Ebene, d. h. in Bezug auf Textur, Komplexität des Materials, modale Organisation, Tempo, dynamische Schattierungen etc., klar voneinander unterschieden, wodurch die Form auch beim Hören leicht erkennbar wird.

Tabelle 16 das Weihnachtsrondo

Refrain	(T. 1-5, Überleitg. T. 6-7)	Couplet 1	(T. 8-20)
Refrain	(T. 21-25)	Couplet 2	(T. 26-52)
Refrain	(T. 53-57)	Couplet 1, var.	(T. 58-64)
Refrain	(T. 65-69)	Coda	(T. 70-80)

Der Refrain, den Messiaen als "glockenartig" und "sehr schnell und freudig" charakterisiert, besteht aus drei Strängen, die beinahe die ganze Tastatur in Anspruch nehmen. Zunächst etabliert ein Anschlag auf dem Taktschwerpunkt im mittleren Register die metrische Ordnung. Im oberen Strang alterniert ein Vierklang mit seiner einen Ton tieferen Transposition, wobei das Akkordpaar im nächsten Takt umgekehrt wird, so dass es zu einer Wechselbewegung auf der Ebene ganzer Takte kommt. Der untere Strang ist beherrscht von dem aus den drei tiefsten Tönen der Klaviertastatur (*a b h*) gebildeten chromatischen Cluster. Dieser Clusteranschlag geschieht auf dem sechsten Achtel, einem unbetonten Taktteil. Alle Akkorde sind mit *ff* sowie mit einem Akzent bezeichnet und sollen in ein einziges, die Takte 1-5 zusammenfassendes Pedal genommen werden.

Nach zwei Taktpaaren ohne jede Nuancierung in Lautstärke, Artikulation oder Tempo wird der Refrain abgerundet von einem Takt, in dem die Tonballung im Bass aussetzt, während die Akkordpaare des oberen und mittleren Stranges durch einen dritten Akkord erweitert werden und sich homorhythmisch aufeinander zu bewegen. Der ganze Refrain besteht also aus drei Akkorden: dem Vierklang des oberen Stranges mit seinen absteigenden Transpositionen,[67] dem Dreiklang des mittleren Stranges mit seinen aufsteigenden Transpositionen und dem chromatischen Cluster des untersten

[67] Genaugenommen weist der letzte Schlag in T. 5 zwei Unregelmäßigkeiten auf, doch können diese allenfalls beim Lesen des Notentextes, nicht beim Hören entdeckt werden.

Stranges. Hinter dieser einfachen Oberfläche verbergen sich gleich zwei aus der Exposition bekannte Komponenten. Die Gegenbewegung in Takt 5 lässt eine Variante der Coda des *Regard de l'étoile* erkennen,[68] jener Coda, die nach ihrer Entwicklung als zweites Thema im *Regard du Temps* als Symbol der Ewigkeitsperspektive erkannt wurde. Gleichzeitig geht die chromatische Dreitonballung im Bass eindeutig auf den Cluster zurück, der in *Regard de la Vierge* sowie später in *Première communion de la Vierge* als Zeichen der Ehrfurcht erklingt.

Beispiel 63: die Weihnachtsglocken läuten die Zeitlosigkeit ein

II: Coda — IX: zweites Thema — XIII: Ende des Refrains

Die dem eröffnenden Refrain folgende Überleitung ist ebenfalls aus drei Komponenten gebaut. Der neuntönige Akkord, der beide Takte durchklingt, geht auf die dritte Transposition des Modus 4 zurück – jenes Modus, der seit seiner symbolischen Definition in *Regard du Fils sur le Fils* das Jesuskind versinnbildlicht. Die zweite Komponente, ein aus Auftakt und Schwerpunkt bestehendes Paar in achttönigen Akkorden, liefert das Material, aus dem Messiaen eine Phrase des ersten Couplets bilden wird. In der dritten Komponente verarbeitet der Komponist den Basscluster.

Das erste Couplet, dessen Tempo und Lautstärke zurückgenommen sind (*Modéré, un peu vif* und *f*-*pp* statt *très vif* und *ff*), während die rhythmische und emotionale Komplexität gesteigert erscheint, ist selbst als Miniaturrondo entworfen. Man erkennt deutlich drei Refrains (T. 8-9, 13-14, 18-20) und zwei verschiedene Couplets (T. 10-12, 15-17). Kennzeichen des Miniatur-Refrains sind ein Akkord mit ganztönigem Vorschlag und eine melodisch in *dis* verankerte Geste, die "wie ein Xylophon" klingen soll. Im ersten Mini-Couplet erklingen fünf Versionen dessen, was Messiaen als "Abspaltung der Akkorde aus T. 6" (der zweiten Überleitungskomponente) bezeichnet. Das zweite Miniatur-Couplet besteht aus drei leisen Takten im hohen Register, in denen Wiederholungen zweier großer Sekunden (*as-b* und *b-c*) durch schweifende Arpeggien eingeleitet werden.

[68] Der obere Akkord ist um einen Ton angereichert und der untere umgekehrt.

Das zweite Couplet des größeren Rondos *Noël* unterscheidet sich noch stärker vom Refrain. Nach der Metronomangabe sind die Achtel seines *Modéré* doppelt so langsam wie die des ersten Couplets, und Messiaen stellt sich den Ausdruck als "zart" vor. Der *rubato*-Auftakt und das *rallentando molto* · *au mouvement* vor dem Eintritt der Reprise lassen dieses Couplet kontemplativer erscheinen als die beiden anderen Komponenten. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die drei langen Pausen, die die Abschnitte voneinander trennen (vgl. T. 35, 41 und 47).

Tonal beruht dieser Abschnitt überwiegend auf Modus 3. Messiaen verwendet diesen Modus in den *Vingt Regards* selten, dafür umso auffallender in diesem Stück zum Fest des Beginns der Erlösungsgeschichte. Dies gibt Anlass zu der Hypothese, dass es sich um ein modales Symbol für die Freude über die frohe Botschaft handelt – eine Hypothese, die der oben dargelegten Interpretation des *Regard du silence* zugrunde lag und sich dort zu bestätigen schien, die man aber im Kontext dieses Couplets noch erweitern könnte. Hier scheint Messiaen seinen Zuhörern mittels eines Zahlenspiels bedeuten zu wollen, dass das Neugeborene an der Dreifaltigkeit Gottes teilhat: Modus DREI besteht aus DREI Gruppen von jeweils DREI Tönen; im melodischen Teil der thematischen Phrase verwendet Messiaen DREImal den für diesen Abschnitt charakteristischen Akkord, einen aus Modus 3 gebildeten Sechsklang;[69] die Anzahl der Pausentakte beträgt in jedem Abschnitt DREI; jede dieser Pausen hat die Dauer von DREI Schlägen; und der Abschnitt wird skandiert von DREI Einwürfen eines Elements, dessen DREI Oktaven ganztönig in *pp staccato* absteigen. Zur Bestätigung des Ewigkeitsaspektes gibt es zudem mehrere rhythmische Palindrome und Tonspiegelungen:

BEISPIEL 64. Muster für die Aufhebung irdischer Zeit

rhythmische Palindrome

Tonspiegelungen

Die Coda des Weihnachtsstückes greift den letzten Takt des Refrains auf (T. 69 = 5), indem sie sein Kopfglied dreifach erweitert (T. 70-73), bevor sie zur dreiakkordischen Form zurückkehrt, die allerdings jetzt augmentiert erklingt (T. 74). Es folgt die Reprise der Überleitung (T. 75-76 = 6-7) sowie

69 Vgl. die Taktschwerpunkte in T. 27, 28, 30; 31, 32, 34; 43, 50, 51: *es-fis-as-c-e-g*.

eine machtvolle Steigerung von ***mf*** auf ***fff***, in der ein fragmentarischer Einschub aus dem zweiten Couplet – im originalen, langsamen Tempo und in ***p*** *tendre* – an den nachdenklicheren Aspekt der Weihnachtsfeier erinnert.

Die religiöse Aussage der 'Durchführungs'-Stücke

Wie die Analysen und hermeneutischen Ausführungen gezeigt haben, dienen die drei dem Kind in der Krippe gewidmeten Stücke als intensive Verarbeitung der mit dem *Regard du Père* und dessen erster Variation im *Regard du Fils sur le Fils* verbundenen, als Eröffnungsbotschaft der Exposition eingeführten Symbole: Diese sind das Gottesthema, der Modus 2, die Fis-Dur-Tonart, der Fis-Dur-Akkord mit sixte ajoutée und das Liebesthema. Die drei Stücke, an elfter, fünfzehnter und neunzehnter Stelle des Zyklus platziert, sind weit genug von einander entfernt, um den Eindruck übergroßer Süße nicht zu sehr zu ballen, doch auch regelmäßig genug verteilt, um zu unterstreichen, wie wichtig Messiaen die Botschaft ist, dass alles mit Liebe durchtränkt ist.

- Das Gottesthema bildet die dominierende Grundlage in *Première communion de la Vierge* und bestimmt den Hauptabschnitt in *Le baiser de l'Enfant-Jésus*, wenn auch in tonal bezogener und insofern gleichsam konkretisierter Form. Erst in *Je dors, mais mon cœur veille* ist das Gottesthema nicht mehr zu hören; seine symbolische Botschaft ist vollständig auf die anderen Bedeutungsträger übergegangen.
- Der Modus 2 ertönt in *Première communion de la Vierge* kombiniert mit kurzen Passagen in Modus 4 und 7 und lenkt damit die Aufmerksamkeit für Augenblicke von der Seligkeit der hoffenden Mutter auf die Aufgabe und das Schicksal des erwarteten Kindes. In *Le baiser de l'Enfant-Jésus* tritt Modus 2 in allen drei Transpositionen auf und beherrscht so die Farbgebung, während er in *Je dors, mais mon cœur veille* nur noch, vielfach unterbrochen, die B-Abschnitte bestimmt.
- Die Tonart Fis-Dur ist in *Première communion de la Vierge* durch das (modal verwandte) B-Dur ersetzt. In *Le baiser de l'Enfant-Jésus* dagegen bildet Fis-Dur den eindeutigen tonalen Bezugsrahmen. In *Je dors, mais mon cœur veille* hat eine Verwandlung vom Rahmen zum Inhalt stattgefunden, so dass Hörer minutenlang nichts als Fis-Dur hören – theologisch eine klare Aussage Messiaens, dass Gottes Liebe nicht nur ein Hintergrund ist, vor dem sich anderes abspielt, sondern, besonders in der Präsenz Jesu, das einzig Wesentliche überhaupt.

- Der Durdreiklang mit sixte ajoutée, der im Fis-Dur-Kontext als vertikale Manifestation von Gottes Liebe identifiziert wurde, spielt in *Première communion de la Vierge* keine Rolle. In *Le baiser de l'Enfant-Jésus* dagegen führt jede Teilphrase innerhalb des Hauptthemas zum 'Liebesakkord', der zudem durch zwei auf ihn hinzielende identische Kadenzen und eine ihm ganz gewidmete achttaktige Passage unterstrichen wird. In *Je dors, mais mon cœur veille* erklingt der 'Liebesakkord' sehr prominent im Mittelteil, vor allem in einer ihm fast ausschließlich gewidmeten Entwicklungspassage.
- Das Liebesthema, das in den beiden ersten Stücken dieser Gruppe nicht zu hören ist, beherrscht das Stück, in dem das Gottesthema nicht mehr explizit erklingt, *Je dors, mais mon cœur veille*.

In den drei die Symbolik des Eröffnungsstückes durchführenden Sätzen lässt sich somit eine Betonungsschattierung beobachten, die von der Liebe als Gnadengeschenk Gottes über die die Menschheit in Jesu irdischer Geburt direkt erreichende Liebe Gottes bis zur reziproken, von Menschen erwiderten Liebe reicht und damit eine Bestätigung der Fähigkeit des Menschen zu reiner Liebe darstellt.

Der Bezug zu den anderen Stücken und Symbolen der Exposition ist ähnlich stringent. Das zweite Stück wird im siebten verarbeitet: *Regard de la Croix* klingt als metaphorische Weiterführung des im *Regard de l'étoile* angelegten Perspektivenwechsels. Jenseits des grundlegenden Materials bezieht sich dieses Stück jedoch auch auf den ersten und fünften Satz. Der as-moll-Dreiklang mit sixte ajoutée, mit dem Messiaen den Kreuzestod als Gottes Liebe beweisenden Akt verständlich zu machen sucht, verweist auf eines der im *Regard du Père* eingeführten Symbole, den Liebesakkord. Aus *Regard du Fils sur le Fils* zitiert Messiaen die Zweisträngigkeit in Modus 6 und 4, also das Bild, in dem der inkarnierte göttliche Logos auf das Jesuskind herabschaut. Diese Bestätigung der göttlichen Bestimmung ist allein in der Lage, die Kreuzigung und ihre Schmerzen erträglich zu machen.

Eine andersartige Durchführung erfährt das fünfte Stück in *Regard du silence*. Die auf die 'rhythmische Signatur' bauenden Phrasen, deren Parallele von Original- und Augmentationsform die sich in zwei Dimensionen manifestierende Identität Jesu symbolisiert, sind unmittelbar als Ableitungsform des *Regard du Fils sur le Fils* erkennbar. Zugleich führt das Stück eine neue Gegenüberstellung ein, die der Geburt des Kindes mit der Geburt der Hoffnung auf Erlösung, d. h. den emotionalen und den teleologischen Aspekt des Ereignisses von Bethlehem. Auch hier spielt Modus 2 eine entscheidende Rolle, wenn er auch nicht wie im fünften Stück gleichzeitig als

dritter Strang, sondern diesmal der doppelten Rhythmenfolge nachgeschoben in den Rahmenabschnitten des wiederholten Mittelteiles erklingt. In diesem Mittelteil findet zudem das Spiel mit den Zahlen des Rettend-Trinitären (3) und des Richtend-Apokalyptischen (7) seinen Platz.

Regard du Temps verleiht einer in der Expositionsgruppe als Coda des *Regard de l'étoile* zuerst gehörten, dort aber in ihrem spirituellen Gehalt nicht einsichtigen Komponente ihre Bedeutung. Die dreistufige Gegenbewegung von Akkorden, die aus einer Quart oder Quint und einem Tritonus gebaut sind, nimmt rückwirkend den Symbolgehalt des außermenschlichen Aspektes der Zeit an. Die in den beiden Themen des neunten Stückes verkörperte Dichotomie zwischen der menschlich wahrgenommenen und der im Blick der Ewigkeit aufgehobenen Zeit betont zudem mit neuen Mitteln den im dritten Stück angelegten Kontrast zwischen göttlicher Unwandelbarkeit und Objektivität einerseits und menschlicher Erdverbundenheit und Selbstbeschränkung andererseits.

Die Akkorde der außerirdischen Perspektive der Zeit spielen auch in das die Geburt zu Bethlehem jährlich erneut vergegenwärtigende Fest hinein. Zudem gewinnt im *Noël* überschriebenen dreizehnten Stück der chromatische Basscluster entscheidende Tragkraft. Diese im *Regard de la Vierge* nur flüchtig wahrgenommene und auch im Durchführungsstück *Première communion de la Vierge* nicht vorrangig behandelte Komponente gewinnt ihre Bedeutung als Symbol der Ehrfurcht erst vollständig durch die kumulative Kraft der Umstände, denen sie in den drei Stücken dient.

Im vollen Bewusstsein der Gefahr einer möglichen Überinterpretation kann man vorsichtig deuten, dass Messiaen in den Expositions- und Durchführungsstücken unterschiedliche Akzente setzt. In den fünf grundlegenden Sätzen des Zyklus stellt er die geistlichen Themen – die Liebe Gottes, die Ergebenheit der erwählten Jungfrau, die Dualität Christi und die durch seine Bestimmung zum Kreuzestod überschattete Ankündigung des Sterns von Bethlehem – als Lehrwahrheiten in den Raum. Dagegen scheint er in den sieben Stücken der Durchführung seinen Blick vom göttlichen Idealbereich auf die menschliche Reaktion zu lenken. Dabei lotet er die freudige Feierlust ebenso aus wie die Ehrfurcht und die Hoffnung auf eine Vereinigung mit Jesus im Sinne mystischer Liebe ebenso wie die Einsicht in die menschliche Bedingtheit durch die endliche Zeit.

Freude, Anbetung und Verheißung (Kontraste)

Wie gezeigt werden konnte, wählt Messiaen die den ungeraden Zahlen zugeordneten Stücke nach der Exposition der *Vingt Regards* für die Durchführung der musikalischen und theologischen Symbole; es bleiben also die geraden Zahlen von 6 bis 20. Unter diesen stellen das erste und das letzte Stück (VI *Par Lui tout a été fait* und XX *Regard de l'Église d'amour*) so etwas wie zwei große Synthesen dar. Diese werden im Abschlusskapitel ausführlich behandelt.

6 7 **8** 9 **10** 11 **12** 13 **14** 15 **16** 17 **18** 19 20

Die von diesen auffallend längeren, der Zusammenschau gewidmeten Werken eingerahmten geradzahligen Stücke sorgen innerhalb des Zyklus für Momente des Kontrastes. Zwar lassen sich ab und zu durchaus Bezüge zum primären Material feststellen; doch die Aussage ist hier weder musikalisch noch theologisch auf eine weitere Durchführung angelegt.

Eine genaue Analyse des musikalisch dargestellten Inhalts ergibt, dass je ein Paar aufeinander folgender Kontrastsätze einen spezifischen Aspekt dessen behandelt, wie die Geburt des Gottessohnes zu Bethlehem wahrgenommen wird.

6 7 **<u>8</u>** 9 **<u>10</u>** 11 **12** 13 **14** 15 **16** 17 **18** 19 20

Das erste Paar ist der Freude gewidmet. Der jubelnde Gesang der Vögel im *Regard des hauteurs* betitelten achten Stück steht, wie stets in Messiaens Werk, sowohl für die Freude der Natur über die Güte Gottes als auch umgekehrt für die Manifestation der göttlichen Liebe in der Natur. Der Bezug ist hier unabweisbar durch die Erwähnung der "Höhe" über der Krippe: Im Anklang an das biblische "Ehre sei Gott in der Höhe" (Lk 2, 14) ist Gott implizit mit anwesend.

Das Partnerstück *Regard de l'Esprit de joie* entfaltet sich vor einem ähnlichen Hintergrund, doch ist es in sich viel reicher. Aufgrund seiner strukturellen Stellung als zehntes von zwanzig Stücken und der Stellung des Geistes als Bindeglied zwischen Vater und Sohn ist dieser Satz in mehrfacher Hinsicht 'zentral'; tatsächlich ist er einer der komplexesten des ganzen Zyklus. Der Komponist scheint hier eine Reaktion auf das Ereignis

von Bethlehem darzustellen, ohne dass ganz klar würde, wer genau es ist, der da reagiert. Der "Geist der Freude" entspricht keinem aus der Bibel bekannten Wesen gleich welcher Realitätsstufe. Er ist nicht identisch mit dem Heiligen Geist, steht aber doch in gewisser Weise stellvertretend für diesen. Seine Aufgabe, wie die der Vögel im *Regard des hauteurs*, ist es unter anderem, einen Aspekt Gottes erfahrbar zu machen: Messiaen bemerkt in seinem Begleittext, er sei immer zutiefst davon überzeugt gewesen, dass Gott glückselig (*bienheureux*) sei.

Beide Stücke dieses ersten Paares der Kontraste weisen damit eine dreiteilige Kette auf, deren höchstes Glied jeweils auf Gott selbst verweist:

Vögel – (verkündende Engel) – Gott ist zu preisen;
Geist der Freude – (Heiliger Geist) – Gott ist glückselig.

Das zweite Paar handelt in zweifacher Weise von der Art, wie Gott Ehrfurcht gebietend mit der Welt in Kontakt tritt.

6 7 **8** 9 **10** 11 **12** 13 **14** 15 **16** 17 **18** 19 20

Das zwölfte Stück erinnert mit seinem Titel *La parole toute-puissante* an den Beginn des Johannes-Evangeliums: "Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott." Das Wort schafft die Welt und – das ist Messiaen besonders wichtig – das Wort ist es auch, was sich in Jesus inkarniert.

Auch die Engel nehmen einen Platz ein zwischen der geschaffenen Welt und der dem Schöpfungsakt vorausgehenden Wirklichkeit. Sie sind zwar Gottes Boten, verhalten sich aber doch wie selbstbewusste, unabhängig urteilende Wesen. Was ihre Natur betrifft, so gilt, was schon für das "Amen der Engel" gesagt wurde: Messiaens Engelsvorstellung ist weniger von den in der Kunst seit der Renaissance immer niedlicher gewordenen geflügelten Musikanten und Sängern geprägt als von den Darstellungen der 'schrecklichen' Engel in den Bildern Michelangelos, in Goethes *Faust* und in Rilkes Elegien. Die Art, wie diese Engel zur Geburt des Gottessohnes auf Erden Stellung nehmen, zeigt, dass sie gewünscht hätten, die Menschwerdung des Logos hätte in ihrer Welt statt in der menschlichen stattgefunden.

6 7 **8** 9 **10** 11 **12** 13 **14** 15 **16** 17 **18** 19 20

Die beiden Sätze des dritten Paares sind musikalisch in augenfälliger Weise miteinander verknüpft: Beide sind von sehr ähnlichen, spiegelbildlich gebauten Rahmenteilen umgeben. Inhaltlich handelt *Regard des prophètes, des bergers et des Mages* von Menschen, die zwar namenlos blieben, aber

doch deutlich spezifiziert sind. Die Mitglieder der drei Gruppen, die im sechzehnten Stück auf Jesus blicken, sind derart verschiedener Provenienz, dass kein anderes als ein göttliches Ereignis sie hätte zusammenbringen können. Historisch erlaubt die Lebenszeit der Propheten genau genommen keine Anwesenheit im Stall von Bethlehem, geographisch reisen die Weisen aus sehr fernen Ländern an, und sozial vertreten die Hirten die Klasse der äußerst schlichten Menschen, die sich normalerweise nicht unter die Gebildeten und Führer der Völker mischen würden. Dafür sind sie es aber, denen sich Jesus besonders gern zuwenden sollte.

Im Gegensatz zu diesem Stück, das dennoch von relativ konkreten Betrachtern erzählt, handelt *Regard de l'Onction terrible* von einem nicht unmittelbar zugänglichen, abstrakten Konzept. Erst eine eingehende Analyse macht deutlich, inwiefern diese beiden Stücke dennoch auch geistig zusammenhängen. Mehr als im Falle jeder anderen innerhalb des Zyklus hergestellten innerlichen Beziehung erschließt sich das theologische Verständnis durch die ungewöhnlich ausdrucksstarke und sehr bewusst eingesetzte Musiksprache Messiaens.

Das Hosanna in der Höhe und der Freudentaumel des Geistes

Die im Begleittext zum *Regard des hauteurs* enthaltene Erläuterung ist zweiteilig. Im Zusammenhang mit der Geburt Jesu scheint sich der erste Satz, "Gloire dans les hauteurs", eindeutig auf das Gott preisende Lied zu beziehen, das in Andachtsvignetten so gern von über dem Stall von Bethlehem schwebenden Engeln angestimmt wird. Der zweite Satz jedoch verursacht eine Verschiebung des Bedeutungsschwerpunktes. Messiaen schreibt hier: "Les hauteurs descendent sur la crèche comme un chant d'alouette" (die Höhen steigen zur Krippe herab wie Lerchengesang). Im Vorwort spezifiziert der Komponist zudem, welche Vogelarten an diesem Konzert beteiligt sind: Nachtigall, Amsel, Grasmücke, Buchfink, Stieglitz ... und vor allem die Lerche. Auf den ersten Blick klingt diese Aufzählung eher nach einer Demonstration der profunden Kenntnisse in der Ornithologie, die in den Nachkriegsjahren zu den Lieblingsbeschäftigungen des Komponisten gehörte, als nach einem Beitrag zu einem Zyklus von Betrachtungen zum Gotteskind in der Krippe.

Im Verlauf des Stückes jedoch verliert sich die Skepsis, es könne sich hier um die Transkriptionen natürlicher Laute durch einen Vogelliebhaber handeln. Messiaen ordnet nur drei der Komponenten besonderen Sängern

zu. Dem dritten Takt vorausgehend bereitet ein Kommentar im Notentext auf die Nachtigall vor, Takt 9 identifiziert die Lerche und Takt 60 kündet "die Amsel sowie alle Vögel" an. Insbesondere die letztgenannte Stelle zeigt sofort, dass es Messiaen hier nicht darum ging, den Gesang tatsächlicher Vögel zu imitieren, wie er es in späteren Werken tun sollte: In der Natur singen "die Lerche und alle Vögel" ganz sicher nicht im Unisono.

Die Frage nach der geistigen Bedeutung der Vögel in Messiaens Theologie ist relativ leicht zu beantworten. In schriftlichen Äußerungen zu seiner künstlerischen Ästhetik wie auch in seinen Interviews wurde der Komponist nie müde zu wiederholen, dass es beim Komponieren sein höchstes Ziel sei, Gott und seine liebende Gegenwart zu preisen. Diese göttliche Gegenwart manifestiere sich in dreifacher Weise: in seiner allumfassenden Liebe zu den Menschen (denen er seinen Sohn schenkt), in zwischenmenschlicher Liebe (als unvollkommenes Abbild der idealen göttlichen Liebe), und im Jubel der Natur (verkörpert im Vogelgesang).[70]

Regard des hauteurs enthält keines der die *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* durchziehenden zyklischen Themen, Motive oder Komponenten und ist auch nicht modal angelegt; weder basiert es auf Messiaens eigenen Modi, noch zeigt es irgendeine andere tonartliche oder modale Organisation. Stattdessen enthält das Stück eine große Anzahl verschiedener Texturen; es gibt Zentraltöne und wiederkehrende Motive, die den Eindruck vermitteln, sie wollten Zeugnis ablegen für die Art, wie die ganze Natur ihre Freude über die Geburt Christi ausdrückt.

Der Satz beginnt mit einer zwölffachen Wiederholung einer homophon gesetzten konkaven Kurve. Diese schwingt fast wie tatsächliche Schallwellen, wobei die Lautstärke während der ersten sechs Kurven von anfänglichem ***ppp*** auf ***f*** anschwillt und dann ebenso allmählich zum ***ppp*** hin wieder abnimmt. Die Figur enthält alle zwölf Halbtöne, ohne dass ein Eindruck von Dodekaphonie entstehen würde. Anstatt die Gleichheit aller chromatischen Töne zu unterstreichen, wie es die Schule um Arnold Schönberg tat, die jede Hierarchie streng vermied, wirkt die Zwölftönigkeit bei Messiaen als Ausdruck einer Ganzheit, als eine Verkörperung der Fülle, eine konfliktlose Vollständigkeit. Der lange erste Takt versinnbildlicht demnach so etwas wie die Vorstellung, dass sich die gesamte Vogelwelt zum freudigen Loblied auf Gottes Menschwerdung vereint.

[70] So nennt Messiaen den Vogelgesang ein "Symbol himmlischer Freude" (Samuel 1967, S. 167) und spricht im Begleittext des fünften Stückes der *Vingt Regards* von "der Freude, die durch den Vogelgesang symbolisiert wird".

Beispiel 65: die Fülle der Gott rühmenden Natur



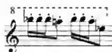
Im zweiten Takt ertönt eine homorhythmische Figur, die in Takt 3 wiederholt wird. Das Tempo ist wesentlich reduziert, der Rhythmus ist (im Vergleich zu den raschen und leicht verwischten Oszillationen des ersten Taktes) präzise und die Vorschlagnoten vermitteln den Eindruck, dass hier individuelle Vögel singen. Nach einer skandierenden Pause folgt die Nachtigall mit einer zweitaktigen Figur, diesmal in Unisonotextur im höchsten Register. Der Abschnitt endet dann allerdings mit zwei Komponenten, die nicht Bestandteil des Vogelkonzertes zu sein scheinen: einer oktavverdoppelte Tonwiederholung in abnehmender Tonstärke und einem plötzlichen *f*-Ausbruch akzentbetonter Intervalle und Dreiklänge, die laut Messiaens Anweisungen für die Dauer des ganzen Taktes weiter klingen sollen.

Diesen ersten Abschnitt des Stückes als 'achttaktig' zu beschreiben, wäre zugleich richtig und irreführend, da von keiner metrischen oder strukturellen Regelmäßigkeit die Rede sein kann. Doch kehren die hier beschriebenen Komponenten später wieder. Die zwölffache Klangwelle, die zwei homorhythmischen Takte und die Generalpause werden in T. 56-59 unverändert aufgegriffen. Der darauf folgende Nachtigallenruf allerdings ist zu einer ausführlichen, "von der Amsel und allen Vögeln" gesungenen Kadenz erweitert. Im Notentext enthalten die sechs Zeilen der Kadenz nur einen einzigen Taktstrich und bestätigen damit ihre Herkunft aus dem Zweitakter der Nachtigall; für Zuhörer allerdings klingt die Entwicklung um ein Vielfaches länger als ihr Original. Die Oktavwiederholung des siebten Taktes ist gegen Ende des Stückes durch eine wiederholte Figuration ersetzt, unter der die linke Hand mit *crescendo molto* durch den ganzen Quintenzirkel aufwärts steigt. Obwohl die zwei analogen Takte inhaltlich wenig gemein haben, sind sie doch von fast gleicher Dauer: Die zwölf Achtel in Takt 62 klingen in "*Un peu vif*, Achtel = 126" mit Beschleunigung in der zweiten Hälfte, die acht Achtel in Takt 7 verklingen in "*Modéré*, Achtel = 116". Auch werden beide durch eine Viertelpause und den identischen achten Takt ergänzt. Die Reprise endet mit einer rudimentären Coda in Form eines einzelnen Akkordes, sehr tief, sehr leise und ganz trocken.

Der von diesen beiden einander strukturell entsprechenden Abschnitten eingerahmte Mittelteil des *Regard des hauteurs* enthält nichts anderes als ein ausgedehntes Vogelduett in freiem Kontrapunkt. Messiaen identifiziert nur die obere Stimme als die der Lerche und lässt seine Hörer raten, wer die untere Stimme singt. (Vielleicht die Grasmücke?) Beide Vögel haben ein Repertoire einzigartiger Rufe, die mit oder auch ohne Variation in immer neuen Kombinationen zusammengestellt werden.

Beispiel 66: der Gesang der Nachtigall

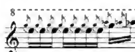
Ruf a
unveränderlich, vgl. T. 9-10, 14-15, 31-32, 44-45, 48-49



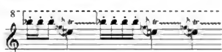
Ruf b
veränderlich, vgl. T. 11-12, 15-17, 32-37, 45-46, 49-51



Ruf c
kleinste Varianten, vgl. T. 12-13, 29-30, 47



Ruf d
unveränderlich, vgl. T. 18-20, 52-54



Ruf e
unveränderlich, vgl. T. 20-21, 55, verkürzt T. 29



Ruf e'-d
freie Verarbeitung von e + d, vgl. T. 22-25



Der Nachtigallengesang dreht sich um den Ton *b*, ein zweiter Achsenton ist *e*. Jeder einzelne Ruf ist auf einen engen Tonumfang, zwischen Quarte und Quinte, begrenzt; einzig das nur einmal auftretende Entwicklungselement e'-d ist weiter gestreckt. Tonwiederholungen spielen eine hervorragende Rolle in jedem der Nachtigallenrufe, sei es in reiner Form (wie in Ruf a, d und e), verziert mit Vorschlägen (wie in Ruf c), unterbrochen von anderen, variablen Tönen (wie in Ruf b) oder in Trillern (wie in Ruf d und e'-d). Die Artikulation der Nachtigall ist hauptsächlich *staccato*.

Beispiel 67: der Gesang des zweiten Vogels

Ruf x, variiert
vgl. T. 10-11, 18-21
24-28, 34-37, 42-45
50-55

Ruf y, variiert
vgl. T. 12, 14-15,
22-23, 29-32, 40, 46-48

Ruf z1:
unverändert,
vgl. T. 13, 33

Ruf z2
unveränderlich,
vgl. T. 16-18,
48-49

Der Duopartner der Nachtigall stellt vier verschiedene Rufe auf, von denen zwei so etwas wie das Grundrepertoire darzustellen scheinen, während die anderen beiden seltener zwischengeschoben werden. In ihrer Gesamtheit weisen die Rufe keinen Zentralton auf. Jedoch sind die beiden Grundrufe ihrerseits als eine Kette unendlicher Variationen und Neugruppierungen einiger weniger Töne entworfen. Der Tonumfang dieses Vogels ist wesentlich größer als der der Nachtigall, insbesondere im Ruf x, dessen Varianten sich über fast zwei Oktaven erstrecken. Auch hinsichtlich Artikulation und Rhythmus ist der Duopartner äußerst variationsfreudig; von Zweiunddreißigsteltriolen bis zu punktierten Vierteln und von *staccato* bis zu lang gehaltenen Tönen umfasst seine Eloquenz eine vielfarbige Palette.

Sowohl individuell als auch in ihrem kontrapunktischen Zusammenspiel evozieren die Motive dieser beiden Vögel in gelungener Weise die Freude, die Messiaen nach eigener Aussage mit den Sängern der Natur verbindet. Sie bereichern daher diesen den verschiedenen "Blicken auf das Jesuskind" gewidmeten Zyklus um eine musikalische Vignette, die das konkrete Ereignis in Bethlehem auf eine spirituelle Grundhaltung hin transzendiert. Das, was Messiaen als das natürliche Anliegen der Vögel beschreibt, der Lobpreis Gottes, dargebracht täglich und ohne jegliche Bedingung, definiert die Vögel als idealisierte Stellvertreter aller Erdenbewohner. Gleichzeitig vermittelt die Schönheit und Reinheit ihres Gesanges, die unterschiedslos alle erfreut, die ihm je zuhören, eine Vorstellung davon, was es heißt, in Gottes Gnade zu leben.

* * *

Im Begleittext zum zehnten Stück, dem *Regard de l'Esprit de joie*, spricht Messiaen von "ungestümem Tanz" und "trunkenem Hörnerklang". Dies erinnert an den letzten Psalm, der die folgenden Zeilen enthält:

1 Halleluja! Lobet Gott in seinem Heiligtum, [...]
3 Lobt ihn mit dem Schall der Hörner, lobt ihn mit Harfe und Zither!
4 Lobt ihn mit Pauken und Tanz, lobt ihn mit Flöten und Saitenspiel!
5 Lobt ihn mit hellen Zimbeln, lobt ihn mit klingenden Zimbeln!

Diese Aufforderungen, die ein schier unbegrenztes Ausmaß ekstatischer Ausgelassenheit zu empfehlen scheinen, verbinden sich mit einer anderen Vorstellung des Komponisten, der von der "Liebesfreude des glückseligen Gottes in der Seele Jesu Christi". Diese Freude, fährt Messiaen fort, sei für ihn wie Verzückung oder Trunkenheit – und er möchte alle diese Begriffe in ihrer *wahnsinnigsten* Bedeutung verstanden wissen. In diesem Sinne muss man vermutlich auch seine surrealistisch unmutende Terminologie von der "Verzückung des Heiligen Geistes" verstehen.

Der formale Aufbau des Stückes zeigt sieben klar getrennte Abschnitte. Sie unterscheiden sich durch Tempo und Charakter, Material und Gestik sowie durch ihre tonales Vokabular. Die jeweilige Kombination erzeugt ein Netz von Beziehungen, das in höchstem Grade symbolisch aufgeladen ist. Hier ist zunächst ein Überblick:

TABELLE 17: die Äußerungen des "Geistes der Freude"

I	T. 1-32	*Presque vif, f*, unisono mit heftigen 'Ausbrüchen'	orientalisches Tanzthema in *cantus planus*-Konturen
II	T. 33-40	*Modéré, expressif*	mit "Freudenthema" – drei Variationen
III	T. 41-59	*Un peu plus vif*	asymmetrischer Wachstumsprozess – dreizehn Variationen + Codetta
IV	T. 60-131	*Bien modéré*	"wie ein Jagdlied, wie Hörner"
V	T. 132-184	*Très modéré/Modéré*	"Freudenthema" als Rahmen für das variierte Gottesthema; dreiteilig
VI	T. 185-216	*Presque vif, f*, akkordisch mit Orgelpunkt, verstärkte 'Ausbrüche'	orientalisches Tanzthema in *cantus planus*-Konturen
VII	T. 217-231	*Très lent / Modéré / Bien modéré / Vif*	Coda mit verschiedenen thematischen Reminiszenzen

Der den Rahmen bildende Tanz, die musikalische Umsetzung von Verzückung und Ekstase, ist zugleich voller religiöser Symbole. Das Tempo ist frenetisch, das durchgängige *staccato* unterstreicht die Intensität und der Puls der Sechzehntel, der in unterschiedlichen Abständen von den akzenttragenden Achteln der 'Ausbrüche' skandiert wird, unterdrückt jeden Eindruck metrischer Regelmäßigkeit.

Die sechzehn 'Ausbrüche' sind die einzigen Zäsuren in diesem äußerst erregten Abschnitt. Man könnte die durch Vorschläge und Akzente betonten Attacken übermäßiger Oktaven (*f-fis c-cis*) ganz programmatisch als Schläge eines Beckens oder eines anderen ungestimmten Instrumentes erklären. Die Achtel gebieten dem unbarmherzigen Puls momentan Einhalt, ihre um zwei Oktaven höhere Tonlage setzt sie deutlich vom Vorangehenden ab und ihre neun verschiedenen, fast gleichzeitig in "gewaltsamem *ff*" gespielten Töne schockieren die Ohren inmitten des einfachen Unisono.

Beispiel 68: der orientalische Tanz und sein 'Ausbruch'



Das rhythmisch beinahe monotone *unisono* gleicht einer stark beschleunigten *cantus planus*-Kontur. (Die Ableitung vom Ostersonntags-Graduale *Haec dies* wurde bereits erwähnt; vgl. oben Bsp. 13). Der Rezitationston, hervorgehoben durch vielfache Tonwiederholung, durch ausdrückliche Akzente oder eine Kombination von beidem, hat sein Zentrum in *c*. Von dort steigt er wiederholt zu *des* und *d*, kehrt jedoch stets zu *c* zurück. Die Töne des wilden Tanzes bewegen sich – mit Ausnahme der 'Ausbrüche' – innerhalb einer einzigen Oktave und entstammen einem einzigen messiaenschen Modus[71]: dem das Jesuskind symbolisierenden Modus 4.

Der zweite Abschnitt des *Regard de l'Esprit de joie* spielt auffällig mit der Trinitätszahl DREI und bestätigt damit die Beziehung zum Heiligen Geist. Er besteht aus DREI Segmenten (T. 33-35, 36-38, 39-40), die jeweils aus DREI

[71] Die zweite Transposition des vierten Modus enthält die Töne *c-des-d-es, fis-g-as-a*. Messiaen lässt allerdings hier das *es* aus und springt stattdessen (vgl. Takt 18, 24, 28) zum Oktavton *fis*

Komponenten gebildet sind und in einer Reihe von Transpositionen um jeweils DREI Halbtöne versetzt klingen.

- Die erste Komponente (vgl. T. 33) ist eine homophone Figur, deren sanftes, unregelmäßiges Wiegen durch extrem weite melodische Sprünge auffällt. Die vertikalen Intervalle der rechten Hand werden von übermäßigen und verminderten Oktaven dominiert, während die linke Hand Dreiklänge einander gegenüberstellt, deren Basstöne eine kontinuierlich aufsteigende Linie bilden. Diese Komponente erklingt erneut in Takt 36 und 39, um DREI bzw. SECHS Halbtöne höher transponiert.
- Messiaen identifiziert die erstmals in der linken Hand des Taktes 34 gehörte zweite Komponente als *thème de joie*. Dieses "Freudenthema" besteht aus einem auf der mixolydischen Skala basierenden siebentönigen Aufstieg und fällt durch die Endbeschleunigung zum Oktavton hin auf.[72] Dieses Thema kehrt in Takt 37 und 40 wieder, um DREI bzw. SECHS Halbtöne tiefer transponiert.

BEISPIEL 69: Messiaens "thème de joie"



- Die dritte Komponente besteht aus DREI virtuosen Figuren. Die erste, eine absteigende Arabeske, die in einem Tremolo endet, kehrt in jedem der beiden folgenden Segmente identisch wieder. Die zweite und dritte virtuose Figur folgt jeweils dem Abschlusston des Freudenthemas und ist daher nur noch einmal zu hören, da der dritte Einsatz des Themas unvollständig bleibt (vgl. die wiederholten, immer dichter werdenden aber ihr Ziel nie erreichenden Aufstiege in T. 40). Die dritte Figur, zwei im *crescendo* von ***p*** nach ***ff*** auf einander zu eilende und im Einklang auf *b* endende Figurationen, erklingen in Bezug auf Details und Ausdehnung jeweils variiert. Ihre Ausgangstöne, durch vier bis sechs Oktaven getrennt, bestätigen ebenso wie der abschließende Einklang den Zentralton des vorausgehenden Themas.

Der dritte Abschnitt, in Struktur und Material vollkommen selbständig, ist tonal als Ergänzung des vorangehenden konzipiert: er kreist um *e* – jenen erwarteten Abschlusston der dritten Freudenthema-Transposition, der als Achse für die dritte Gegenbewegungs-Figuration gedient hätte, wäre der zweite Abschnitt nicht plötzlich abgebrochen worden. Dieses *e* erhält nun

[72] Die mixolydische Tonleiter auf *b* ist *b c d es f g as b*.

vorrangige Bedeutung. Die einzigen Töne, die den phantastischen Verzerrungen der asymmetrischen Spreizung in Takt 41-53 widerstehen, sind die beiden *e*, in denen sich die zwei Hände auf dem letzten Schlag jedes Taktes treffen. In dem Takt, der nach der zwölften Spreizung in wellenartigen Tonballungen abwärts steigt, erklingt in der linken Hand als eine Art unveränderlicher Ruhepunkt das wiederholte *e*. Inmitten der abwechselnden Vorschlagsarpeggien in Takt 55-58, in denen sich tonal ganz unverwandte gebrochene Vielklänge in Gegenbewegung gegenüberstehen, ist wiederum ein betontes *e* der einzige Ton, der unwandelbar bleibt. Und der Abschnitt endet mit einem ausschließlich dem Ton *e* vorbehaltenen Takt, das hier in dreistimmigem Unisono über fünf Oktaven abwärts fällt und dabei jedes *e* der Klaviertastatur berührt.

Neben diesem unbeirrbaren *e* verdienen zwei weitere Phänomene eine nähere Betrachtung: die asymmetrische Spreizung und die darin versteckte Zahlenspielerei. Messiaen füllt zunächst einen Fünfachteltakt so, dass in der rechten Hand vier Triolengruppen in wilden Zickzack-Bewegungen auf ein abschließendes, längeres *e* zusteuern, während die linke Hand fünf Triller spielt, deren letzter ebenfalls *e* ist. In jeder der Triolen der Rechten sinkt der Anfangston, Takt für Takt und Halbton für Halbton, bis er in Takt 53 die nächst tiefere Oktave erreicht. Währenddessen steigen die beiden weiteren Triolentöne in gleicher Weise aufwärts bis zur nächst höheren Oktave. Einzig das *e* bleibt unbeirrt. In der Linken bewegen sich die erste und vierte Trillernote allmählich aufwärts, die zweite und dritte dagegen abwärts. Als Folge dieser gleichzeitigen Transformationen führt jede Stimme durch verschiedene Kollapsphasen.

Die Zahl FÜNF, die das Metrum in diesem Transformationsabschnitt bestimmt, wird in der Folge immer vorherrschender. Im Takt nach dem gewaltigen *crescendo accelerando* des Spreizprozesses verwandelt Messiaen das vertikal verdoppelte unwandelbare *e* in ein horizontales Paar, das er FÜNFmal, von FÜNF ondulierenden Figuren begleitet, wiederholt. Die auf die fünf Schläge des Taktes fallenden Akkorde benutzen ausschließlich die schwarzen Tasten, während die dazwischenliegenden Doppelgriffe alle weißen Tasten einbeziehen.[73] Der Komponist beschließt diesen Abschnitt mit FÜNF

[73] Die Oszillation von schwarz und weiß in extrem schnellem Tempo (vgl. die Angabe *au mouvement plus vif*) erinnert unweigerlich an die ähnliche, gleichermaßen rasche Wellenbewegung zu Beginn des anderen "Freude"-Stückes *Regard des hauteurs*. Diese recht entspannte Form der Zwölftönigkeit wurde dort interpretiert als Ausdruck der Natur, die die Geburt Christi mit Freude begrüßt.

weiteren Takten, die das *e* bestärken. Die arpeggierten Akkorde zählen FÜNF Töne in jeder Hand, und der Schlusstakt beeindruckt, wie schon erwähnt, durch den FÜNFoktavigen Abstieg.

Man kann also in diesem Abschnitt drei Symbole festmachen: ein strukturelles (die asymmetrische Spreizung), ein tonales (den Ton *e*) und ein numerisches (die 5). Eine Deutung dieser Symbole in Hinblick auf ihren religiösen Hintergrund kann sich auf die folgenden Beobachtungen stützen:

- Wachstum und Transformation, die einander entsprechenden, das menschliche Auffassungsvermögen überschreitenden musikalischen und geistlichen Prozesse, stehen in Messiaens Werk durchgängig für den Übergang in eine neue Dimension. Das für diesen Prozess repräsentative Stück in den *Vingt Regards* ist *L'échange*. Der Komponist scheint seine Zuhörer einladen zu wollen, den "Geist der Freude" als spirituelle Kraft des menschlich-göttlichen Austausches zu verstehen.
- Das unwandelbare *e* hat seinen Vorläufer innerhalb des Zyklus in demselben Stück, das die Bedeutung der asymmetrischen Spreizung festschreibt. In *L'échange* ist *e* der Achsenpunkt der zweiten Komponente sowie der einzige gleich bleibende Ton in zwölffachem Transformationsprozess der vierten Komponente. Im theologischen Kontext des Austausches des Naturen, in dem der Gottessohn, als Mensch geboren, wieder zu Gott zurückkehrt und der Mensch aufgefordert ist, Christus nachzustreben, während Gott abwärts reicht, um menschlicher Fehlbarkeit auf halbem Wege zu begegnen, ist Gott der einzig Unveränderliche. Der unbeirrbare Ton des dritten Stückes trägt die Versicherung der göttlichen Unwandelbarkeit in den Freudenausbruch des Geistes hinein.
- Die Zahl FÜNF ist, wie inzwischen mehrfach erwähnt, ein numerisches Symbol für Christus in Erinnerung an die fünf Wunden der Kreuzigung und an die fünf griechischen Buchstaben für seinen Herrschaftstitel – ΙΧΘΨΣ (Jesus Christus Gottes Sohn Erlöser), die zudem das Akronym für "Fisch", ein beliebtes Christus-Emblem in der Volkskunst, bilden. Über diese sehr bekannte Deutung hinaus wird die Zahl gern als Erinnerung an die Kombination des christologischen mit dem trinitarischen Aspekt verstanden: 5 = 2 + 3, Christus als Gott und Mensch ist Teil der Dreifaltigkeit von Vater, Sohn und Heiliger Geist. Die christliche Kunst kennt Darstellungen, in denen die fünf Finger einer Hand in den Vordergrund gerückt erscheinen, und zwar derart, dass drei Finger ausgestreckt,

die beiden anderen dagegen eingebeugt sind.[74] Eine letzte Interpretation, die im *Regard de l'Esprit de joie* möglicherweise von besonderer Bedeutung ist, versteht die symbolische Zahl 5 als Ergebnis von 2 + 2 + 1. Die wiederholte Erscheinung der ZWEI, dem Symbol der zwei Naturen Jesu (wobei 'wiederholt' für 'mannigfaltig' steht), wird hierbei ergänzt mit einer betonten Manifestation der EINS, dem Symbol des einzigen Gottes. Wie die obige Analyse zeigt, arbeitet Messiaen in verschiedener Weise mit Paaren, die zu etwas betont Einzelnem führen. Ein gutes Beispiel ist der dem Transformationsprozess unterworfene Takt mit seinen FÜNF Achteln. Während die ersten vier Schläge aus ZWEI Stimmen bestehen, deren jede in ZWEI Richtungen gespreizt wird, verhält sich der letzte Schlag anders: Sein Ton, das unbeirrbare *e*, ist von aller Wandlung ausgenommen. Dass dieses *e* zudem als Unisono erklingt, verstärkt den Eindruck von EINheit.

Der vierte Abschnitt des *Regard de l'Esprit de joie* basiert auf einem Thema, das im Zyklus einmalig bleibt. Messiaen bezeichnet es im Notentext (vgl. unter Takt 60) als *comme un air de chasse, comme des cors*; auch der Begleittext dieses Stückes enthält ja einen Verweis auf den "trunkenen Hörnerklang". Der Form nach handelt es sich um ein Lied mit drei Strophen, die jeweils aus einer Phrase, ihrer variierten Transposition und einer Verarbeitung bestehen:

TABELLE 18: der Aufbau des Jagdliedes im *Regard de l'Esprit de joie*

	1. Strophe	2. Strophe	3. Strophe
a	T. 60-65	T. 84-89	T. 108-113
a'	T. 66-71	T. 90-95	T. 114-119
a"	T. 72-83	T. 96-107	T. 120-131

Tonal ist dieser Abschnitt aus Messiaens Modus 2 entwickelt – dem Modus, der schon im Eröffnungsstück als Symbol für Gottes Liebe eingeführt wurde. Auch schreibt der Komponist eine Tonartsignatur: drei Kreuze.

Die Kombination des Modus 2 mit einer Kreuztonart-Signatur geht ebenfalls auf den *Regard du Père* zurück. In Messiaens Werk steht die überwältigende Mehrheit der Vorzeichen tragenden Sätze oder Satzteile in Fis-Dur; dies trifft auch für die *Vingt Regards* zu. Blättert man durch die Partitur, so findet man Tonartvorzeichen in den folgenden Stücken:

[74] Vgl. z.B. Carlo Madernas Marmorskulptur *Santa Cecilia* in der römischen Kirche Santa Cecilia in Trastevere.

Tabelle 19 : Tonart-Vorzeichnung in den *Vingt Regards*

I	Regard du Père	der ganze Satz	6 ♯, Gottesthema (Gth)
VI	Par Lui tout a été fait	T. 205-231	6 ♯, Durchfuhrung Gth
X	*Regard de l'Esprit de joie*	*T. 60-143 etc.*	*verschiedene Vorzeichen*
XV	Le baiser de l'Enfant-Jésus	T. 1-72/95-136	6 ♯, Durchführung Gth
XIX	Je dors, mais mon cœur…	der ganze Satz	6 ♯, Liebesthema
XX	Regard de l'Église d'amour	T. 161-220	6 ♯, Durchführung Gth

Fünf der sechs Stücke in den *Vingt Regards*, die mit Tonartsignatur geschrieben sind, beziehen sich also auf Fis-Dur sowie auf das im *Regard du Père* eingeführte thematische Material. Diese Beobachtung wirft ein besonderes Licht auf den Geist der Freude und auf die Entscheidung des Komponisten, den gesamten vierten Abschnitt sowie vier spätere Passagen mit Vorzeichen zu versehen.[75]

Die drei Kreuzversetzungszeichen zu Beginn des Abschnitts legen nahe, dass die Anfangsphrase des Jagdliedes den zweiten Modus nach A-Dur hin orientiert. Dabei bewegt sich die in der linken Hand erklingende Melodie in vierstimmigen Akkorden und erinnert mit dieser Textur ans Gottesthema. Zwei der vorrangigen Akkorde – der die Phrase eröffnende und der, den ein *sfz* als Höhepunkt kennzeichnet – sind jedoch aufgrund des gleichzeitigen Erklingens der Dur- und Mollterz zweideutig. Dasselbe gilt für die Begleitung in der rechten Hand, die von a-moll ausgeht, aber dann dem Sog von A-Dur nachgibt. Der dritte Takt erweitert das Motiv des Jagdliedes mit vier Akkorden, deren Rhythmus das implizite Zahlenspiel 5 – 2 + 3 zusätzlich unterstreicht. Bevor die Phrase mit zwei Takten schließt, deren Arpeggien in *f legato* von einem Pedal zusammengefasst werden, wird sie durch einen *ff*–*sf*-Ausbruch dreier achtstimmiger Akkorde unterbrochen.

Anlässlich dieses neuen 'Ausbruchs' geschieht eine Wendung von der ersten Transposition des Modus zur zweiten, in der die Hauptphrase dann, quasi dominantisch, schließt. Ihre modifizierte Transposition beginnt von hier, endet aber wieder in Modus 2^1. Die Verarbeitungsphrase stützt sich vorübergehend auf die subdominantische Transposition (Modus 2^3), kehrt aber letztlich ebenfalls zur 'Tonika' zurück. Nach einem Ausweichen (T. 75) – einem ganzen Takt in reinem fis-moll mit sixte ajoutée[76] – endet die erste

[75] Vgl.

T. 60-83	84-107	108-131	132-137	138-143	175-177	217-219
3 ♯	5 ♭	1 ♭	4 ♭	5 ♯	2 ♭	6 ♯

[76] Merkwürdigerweise enthält die linke Hand ein *h*, das in der ersten Transposition des Modus 2, aus dem Messiaen diese Variante des 'Liebesakkords' bezieht, nicht vorkommt

Strophe mit dem modalen Pendant einer authentischen Kadenz: eine 'Dominante' (T. 76) führt zu einer ausgedehnten 'Tonika' (T. 77-83).

Diese erste Strophe des Jagdliedes zeichnet also die entscheidenden modal-harmonischen Schritte des *Regard du Père* nach.[77] Hinsichtlich ihrer symbolischen Deutung weist sie damit auf das, was im ersten Stück Thema war: Gottes Liebe. Die starke innere Beziehung zwischen den musikalischen Parametern des Jagdliedes und den Hauptsymbolen des Zyklus erklärt nun auch Messiaens Verwendung einer Tonartsignatur in einem Zusammenhang, der diesmal nicht Fis-Dur ist.

Die beiden folgenden Strophen des Jagdliedes sind variierte Transpositionen der ersten. Sie führen zum dominantischen Modus 2^2 in der zweiten (mit *des* als tonalem Zentrum und einer entsprechenden Tonartsignatur von fünf ♭) und zum subdominantischen Modus 2^3 in der dritten Strophe (zentriert in *f* und daher nur mit einem ♭). Messiaen schafft somit im Gesamt der drei Strophen dieselbe 'vollständige' Manifestation von Gottes Liebe, die er bereits in den drei Phrasen der einzelnen Strophe angelegt hatte.

Dies wirft die Frage auf, welche theologische Bedeutung der Beziehung zukommt, die Messiaen zwischen der äußersten Ruhe im Eröffnungsstück des Zyklus und diesem übermütigen Lied knüpft. In seinem Kommentar zum zehnten Stück bekennt der Komponist: "Ich war immer fasziniert von der Vorstellung, dass Gott glücklich ist – und dass diese unaussprechliche und anhaltende Freude in der Seele Christi wohnt." Wie schon erwähnt, deutet er diese Freude als Ekstase und Trunkenheit und bereichert damit das gängige Bild vom christlichen Gottvater um eine unorthodoxe Dimension.

Während das Jagdlied modal-harmonisch auf das Gottesthema verweist, steht für die melodische Kontur der zweitaktigen Anfangsgeste eine andere thematische Komponente Pate: das Liebesthema. Im Eröffnungsstück versteckt angelegt, im Notentext erst in *Par Lui tout a été fait* identifiziert, kehrt es ausdrücklich ja erst in den beiden letzten Sätzen wieder (vgl. unten Bsp. 70). In T. 24-27 etc. von XIX – *Je dors, mais mon cœur veille* bezeichnet Messiaen als *thème d'amour* einen Zweitakter, in dem die beiden ersten Akkorde der Grundgestalt durch eine Dreitongruppe und ihre Wiederholung ersetzt sind, bevor sie mit der synkopierten fallenden Quart enden, die für das Liebesthema charakteristisch ist. In T. 31-38 von XX – *Regard de*

[77] Vgl. I – *Regard du Père* (das ganze Stück)	X Jagdlied, erste Strophe
1. Abschnitt, von 'Tonika' zu 'Dominante'	1. Phrase, von 'Tonika' zu 'Dominante'
2. Abschnitt, von 'Dominante' zu 'Tonika'	2. Phrase, von 'Dominante' zu 'Tonika'
Coda: 'T'-'D'-'T'—'S'-'D'-?-'T'	Verarbeitung: 'S'-'T'-?-'D'-'T'

l'Église d'amour kehrt diese längere Version wieder, allerdings mit einer zusätzlichen Änderung in der Intervallstruktur, die dann ab Takt 39 'korrigiert' ist. Gegen Ende des auf dem Liebesthema basierenden Abschnitts findet sich schließlich eine Verarbeitungsform, die die Wiederholung des nun etablierten dreitönigen Beginns durch zwei Sequenzen ersetzt (vgl. XX: T. 47-50). Dies aber ist die Version, die der Anfangsgeste des Jagdliedes als (anachronistisches) 'Vorbild' dient. Hier sind die Stadien der Entwicklung:

Beispiel 70: das Jagdlied als Variante des Liebesthemas

Liebesthema, versteckt in I. T. 15

Liebesthema, VI: T. 170

Variante 1 in XIX: T. 24-25

Variante 2 in XX: T. 47-50

Jagdlied-Motiv in X: T. 60-61

Die Beziehung des Jagdliedes auf zwei wesentliche thematische Quellen sowie seine Stellung im Zyklus – es fällt, als vierter von sieben Abschnitten im zehnten von zwanzig Stücken, fast genau in die Mitte des Zyklus – fordert weitere Spekulationen hinsichtlich seiner symbolischen Bedeutung heraus. Warum wählte Messiaen für diesen strategischen Abschnitt die Metapher der Jagd? Aloyse Michaely[78] sieht in der mittelalterlichen Kunst und ihrer häufigen Gegenüberstellung von Christi Geburt mit der mystischen Einhornjagd eine überzeugende Inspiration:

Der Sage nach kann das Einhorn nur von einer keuschen Jungfrau gefangen werden, in deren Schoß es gern springt. Diese Szene wurde in der

[78] A. Michaely, "Verbum Caro", S. 241.

Kunst zu einem Symbol der Menschwerdung Christi im Schoß der Jungfrau. Vom 12. Jahrhundert an findet sich das Einhornmotiv auf Darstellungen der Geburt Christi und der Verkündigung an Maria. Daraus entwickelte sich im 15. Jahrhundert die *mystische* Einhornjagd als Allegorie der Verkündigung. In den diesem Topos gewidmeten Kunstwerken sitzt Maria im *hortus conclusus* des Hohenliedes.[79] Der Verkündigungsengel, als Jäger verkleidet und in ein Jagdhorn stoßend, verfolgt das Einhorn mit seinen Jagdhunden – meistens sind es vier (das *Jagdthema* erklingt in vierstimmigen Akkorden und laut Messiaen "wie vier Hörner"). Diese Hunde tragen die Namen der vier göttlichen Eigenschaften, die die Menschwerdung des Sohnes bewirkt haben: *Misericordia, Veritas, Justitia, Pax* (nach Psalm 85, 11). Die Hunde treiben das Einhorn, das sich in den Garten gerettet hat, in den Schoß der Jungfrau. Manche Darstellungen der Einhornjagd zeigen zusätzlich Gottvater in den Wolken, das Jesuskind, das auf vom Vater ausgehenden und zu Maria hinführenden Strahlen niedersteigt, und die den Heiligen Geist symbolisierende Taube. Vor diesem kunsthistorischen Hintergrund, der Messiaen zweifellos vertraut war, gewinnt die Entscheidung, dieses Thema als "Jagdlied" zu bezeichnen, eine zusätzliche Tiefe und macht das Thema zu einem die tolle Freude über Christi Geburt ausdrückendem Emblem.

Der fünfte Abschnitt in *Regard de l'Esprit de joie* ist als unregelmäßige dreiteilige Liedform gebaut. Die Rahmensegmente (T. 132-143 und 175-184) verwenden erneut das Freudenthema; der kontrastierende Mittelteil (T. 144-158, gefolgt von einer modifizierten Transposition in T. 159-174), verarbeitet das Gottesthema. Das Freudenthema stellt eine Beziehung zur Liebe Gottes her, indem es eine Tonartsignatur trägt – zunächst die vier ♭-Vorzeichen von As-Dur, dann die fünf Kreuze von H-Dur. Seine sowohl harmonisch als auch dynamisch schrill gesetzte Anfangskomponente ist in drei Orgelpunkttönen verankert, von denen zwei im chromatischen, aber durch sein *legato* ausdrucksstarken zweiten Segment als Binnenorgelpunkte weitergeführt bzw. vorausgenommen werden.[80]

[79] Vgl. Hld 4, 12: "Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, ein verschlossener Garten, ein versiegelter Quell."

[80] Vgl. in T. 132-135 *es-f-as*, in T. 136-137 *es* im Inneren des oberen Systems und *as* zuoberst im unteren System. In der drei Halbtöne höheren Transposition in T. 138-143 sind die Glieder vertauscht, so dass das Segment insgesamt einer dreiteiligen Form gleicht. Nachdem die Reprise die vier Takte des Freudenthemas aufgegriffen hat (T. 175-178, über dem Orgelpunktklang *f-g-b*), ändert Messiaen das expressive Segment und entwickelt daraus eine machtvolle Überleitung.

Trotz der spürbaren Verankerung sorgen das extrem hohe Register der rechten Hand des Freudenthemas und die alterierten Töne des zu jedem Taktende erklingenden Akkordes dafür, dass dieses Material brutal klingt. Man fragt sich, was Messiaen mit dieser Aggressivität wohl hat ausdrücken wollen. Der Rhythmus, der durch eine im Notentext angebrachte Fußnote mit Ausführungsanweisungen auffällt, liefert eine mögliche Erklärung für die intendierten geistigen Nuancen. Ein sehr ähnlicher Rhythmus übersetzt nämlich die Verzückung der Seele im zentralen Stück der *Visions de l'Amen* (vgl. oben Bsp. 32 sowie die Erörterung S. 131-132). Das in T. 11-25 des *Amen du Désir* erklingende Thema des *grand transport de l'amour* endet in einem punktierten Rhythmus, in dem der Komponist, wie seine Anmerkungen zeigen, abwechselnd "die punktierten Sechzehntel beschleunigt" und "die Zweiunddreißigstel stark verlangsamt" wünscht. Dies ähnelt den Anweisungen für das Freudenthema, dessen entsprechende Tongruppe nicht punktiert ist, in der Messiaen aber wünscht, dass "die erste Sechzehntel verlangsamt und die zweite beschleunigt" klingen soll – was zu einem praktisch identischen Resultat führt.

Beispiel 71. zwei verzerrte Rhythmen

Amen du Désir, der Rhythmus des Themas der "Liebesverzückung"

Regard de l'Esprit de joie, der Rhythmus des Freudenthemas

Möglicherweise ist für Messiaen diese rhythmische Gruppe, die in beiden Fällen weder wirklich gleichmäßig noch wirklich punktiert ist, ein Symbol für die Verzückung der Seele schlechthin; vielleicht ist das, was den Geist der Freude zum Neugeborenen in Bethlehem zieht, eine Liebe ganz ähnlich der des im *Amen du Désir* zitierten Autors des Hohenliedes zu Gott.

Der Mittelteil, den das Freudenthema-Material umrahmt, bezieht sich auf das Gottesthema. Die Anfangsgeste übernimmt die originalen Akkorde, die charakteristischen melodischen Intervalle sowie die strenge Bindung an Modus 2, während Rhythmus, Metrik und Phrasenausdehnung durch eine innere Erweiterung des Anfangs- und die Auslassung des Schlussakkordes modifiziert sind.[81] Unter den zahlreichen musikalischen Symbolen dieses Abschnitts soll eines beispielhaft herausgegriffen werden. In T. 152-153

[81] Diese Verschmelzung des Gottesthema-Schlussakkordes mit dem die folgende Phrase eröffnenden (identischen) Akkord wird in *Par Lui tout a été fait*, dem ersten Satz nach der Exposition, eingeführt (vgl. VI: T. 205-206 etc.). In den bisher besprochenen Sätzen findet man sie in *Première communion de la Vierge* (vgl. XI: T. 1-12 etc.).

stellt Messiaen einen aus Modus 2^3 gebildeten Dreiklangsaufsteig in der linken Hand einem Modus 3^1 repräsentierenden Dreiklangsabstieg in der rechten gegenüber. Der dritte Modus bezieht sich, wie in der Behandlung des dreizehnten Satzes *Noël* im Durchführungskapitel ausführlich dargelegt wurde, auf die frohe Botschaft. Messiaen vereinigt hier also zwei Bilder, als seien diese vom Geist der Freude nahe gelegt: Während die Hoffnung auf Erlösung zur Erde herniedersteigt, steigt Gottes Liebe in Christus von der Erde zurück in die Höhe.

Beim Wiedereintritt des einrahmenden Freudenthemas in Takt 175 wird die viertaktige Phrase durch drei zusätzliche Takte verlängert und mit *crescendo accelerando* intensiviert. Die ungestüme Beschleunigung bricht plötzlich ab, doch nur, um der Entwicklung einer erneuten, aus dem Bassregister aufsteigenden und alles Vorherige übersteigenden Explosion von Geschwindigkeit und Intensität Platz zu machen. Messiaen beginnt hier mit den ersten vier Noten des Freudenthemas, einstimmig dargeboten, verdichtet aber dann die Textur in allerkürzester Zeit. Immer größeres Volumen gewinnend steigt die Viertongruppe in *ff crescendo molto* durch sieben Oktaven. Im allerletzten Augenblick kann die Kombination von *rallentando* und Zäsur gerade noch verhindern, dass die Zuhörer von der Begeisterung des Freudenthemas Hals über Kopf in die Wiederkehr des wilden orientalischen Tanzes hineingerissen werden.

Die Reprise des *thème de danse orientale et plain-chantesque* in T. 185-216 ist zwar melodisch wie auch strukturell identisch mit dem Vorbild in T. 1-32, unterscheidet sich jedoch in zwei überraschenden Aspekten. Der erste betrifft die Textur: Nichts erinnert mehr an das Bass-Unisono der beiden Hände, das den Beginn des Stückes charakterisierte. Stattdessen erklingt die ursprüngliche Linienführung nun in parallelen Quarten der rechten Hand, vier Oktaven höher als zuvor. Die linke Hand fügt als Gegenstimme eine palindromische Ostinatofigur hinzu, die aus fünf verschiedenen Zwei- und Dreiklängen besteht und in den tiefsten weißen Tasten der Klaviertastatur verankert ist. Da die spiegelsymmetrische Figur nach 9 (und dann wieder nach 17, 25, 33) Sechzehnteln abgerundet wäre, die 'Ausbrüche' den Tanz jedoch in ganz unregelmäßigen Momenten unterbrechen, klingt das Ostinato fast immer unvollständig. Dieser wiederholte Abbruch, der selbst beim ersten Hören auffällt, unterstreicht die Unregelmäßigkeit und verstärkt den Eindruck von Wildheit und frommen Taumel.

Die zweite Überraschung in dieser Reprise ist von ganz anderer Art und betrifft die 'Ausbrüche', die schon die ursprüngliche Version des orientalischen Tanzes immer wieder kurz zum Stillstand bringen und dort aus poly-

rhythmischen Vorschlaggruppen von einer verminderten und einer übermäßigen Oktave bestehen. Hier in der Reprise sind diese dissonanten Schockmomente durch *konsonante* Akkorde ersetzt, denen *homo*rhythmische Vorschläge vorausgehen. Tatsächlich handelt es sich bei diesen Akkorden um eine Variante des 'Liebesakkordes' – die dritte (anstelle der zweiten) Umkehrung des Fis-Dur-Dreiklangs mit sixte ajoutée – und damit um das harmonische Symbol der Liebe Gottes. Die Tatsache, dass Messiaen die dissonanten Ausbrüche durch den Liebesakkord ersetzt, ist eine weitere bedeutungsträchtige Aussage in musikalischer Sprache. Die Verwandlung scheint die Hörer aufzufordern, Gottes Liebe selbst noch in den wildesten Formen der Verzückung zu erkennen. Anders formuliert: Selbst die Becken ("Zimbeln"), die den ansonsten scheinbar unkontrolliert ekstatischen Tanz skandieren, bringen Gottes Liebe zum Ausdruck.[82]

Messiaen kleidet demnach die Gegenwart des Geistes der Freude an der Krippe in eine Reihe von Symbolen, die einander jeweils verstärken:

Symbole der Freude Gottes	Symbole der Liebe Gottes
Freudenthema (Abschnitt 2, 5, 7)	Gottesthema (Abschnitt 5)
Jagdlied (Abschnitt 4 und Coda)	Modus 2^1, 2^2, 2^3 (Abschnitt 4)
ungestümer Tanz (Abschnitt 1 und 6)	Fis-Dur $^6_5$ (Abschnitt 6 und Coda)
Vogelrufe, die Freude der Natur (3)	Fis-Dur-Vorzeichen (Coda)

Andere Symbole der Gegenwart Gottes
Zahlenspiel mit DREI (Abschnitt 2)
das unwandelbare *e* (Abschnitt 3)
Vorzeichen generell (Abschnitt 4 und 5)

Entsprechend seiner Auffassung von der "Ekstase des heiligen Geistes" und vom Überschwang göttlicher Freude bei der Geburt des Sohnes verbindet Messiaen in diesem Stück Versinnbildlichungen der Verzückung mit Zeichen der Liebe Gottes. Er vertont *la joie d'amour du Dieu bienheureux*, die Liebesfreude des glückseligen Gottes. Gott ist überglücklich – so elektrisiert, dass sein Geist einen wilden Tanz tanzt und ein von trunkenem Hörnerklang begleitetes Jagdlied singt.[83]

[82] Diese Deutung trifft sich mit dem muslimischen Verständnis, dass Allah in freudigem Delirium und ekstatischem Tanz gegenwärtig ist, wie u.a. die tanzenden Derwische bezeugen. Eine andere Quelle für Messiaens Vorstellung vom Freudentanz mag im chassidischen Judentum liegen; vgl. Davids Freude bei der Überführung der Bundeslade (2 Sam 6, 5 + 14).

[83] Wie im vorausgehenden Kapitel gezeigt, spiegelt sich der frohe Aspekt von Gottes Liebe in Marias Glückseligkeit anlässlich der *première communion* zwischen ihr und ihrem Kind.

Das allmächtige Wort und die Sicht der Engel

Das vor allem für sein als Palindrom konzipiertes Bass-Ostinato bekannte zwölfte Stück der *Vingt Regards* ist in jeder Hinsicht ungewöhnlich. Schon der im biblischen Schöpfungskontext scheinbar eindeutige Titel wird durch die Kommentare im Begleittext des Komponisten in Frage gestellt. In einer Abwandlung des Verses Hebr 1, 3 stellt Messiaen *verbe* und *parole* gegenüber und reflektiert über die religiösen Bedeutungen des Begriffes "Wort" (eine Unterscheidung, die im Deutschen allenfalls angedeutet werden kann durch die Pluralbildungen "die Wörter" und "die Worte"). In der ersten Hälfte des Satzes, *Cet enfant est le Verbe qui soutient toutes choses*, spricht der Komponist in der Sprache des Johannesevangeliums und wiederholt, was er an vielen anderen Stellen seines Werkes sagt: Jesus ist vor allem das menschgewordene Wort, die Inkarnation des göttlichen Logos. In diesem Sinne ist "das Wort" alles andere als ein einfacher Begriff; es ist weder sinnlich erfahrbar noch mit der Vernunft erfassbar, sondern transzendiert vielmehr alles, was Geschöpfe sich vorstellen können und geht, im wahrsten Wortsinne, allem voraus, was Menschen glauben wissen zu können. Das Kind also stützt alles "durch die Macht seines Wortes" (*par la puissance de sa parole*). In dieser Satzhälfte hat "das Wort" den Bedeutungshorizont von Verbindlichkeit und Bündnis, von 'zu seinem Wort stehen'.

In Hinblick auf den die Welt konstituierenden Akt ist dieses Stück mit dem Schöpfungsstück, dem sechsten Satz des Zyklus, verwandt. Messiaen weist wiederholt darauf hin, dass er die Beziehung zwischen XII – *La parole toute-puissante* und VI – *Par Lui tout a été fait* ja in zahlensymbolischer Form unterstrichen habe, denn ZWÖLF sei doch das Zweifache von SECHS.

Das Stück verwendet keinen der messiaenschen Modi und keines der zyklischen Themen. Sein Rückgriff auf die religiösen Symbole des Werkes beschränkt sich auf eine Tontraube und einen Rhythmus. Der Cluster der drei tiefsten Töne *a-ais-h*, eingeführt – in seiner viertönigen Form mit zusätzlichem *c* – an der Schnittstelle der beiden Hälften von Marias Wiegenlied in *Regard de la Vierge*, wird, wie schon erwähnt, in *Première communion de la Vierge*, also in dem Stück, das dem hier diskutierten unmittelbar vorausgeht, wieder aufgenommen und erklingt auch noch einmal im unmittelbar folgenden Stück, *Noël*. Seine prägnanteste Manifestation, ein 58 Takte langes Ostinato in stetem ***ff***, erfährt der Cluster jedoch hier im zwölften Stück, wo das Symbol der Ehrfurcht den untersten Texturstrang vollkommen beherrscht.

Der Rhythmus der Clusterwiederholung, den Messiaen als von einem Tamtam ausgeführt beschreibt, ist eines der grundlegenden Palindrome, die auf einem Auszug aus der Fibonacci-Serie basierende Folge 3–5–8–5–3.[84] Zusammen mit der ihm vorausgehenden Pause erklingt er einundzwanzig Mal, ohne jede Abwandlung abgesehen von der unbedeutenden Verkürzung des allerletzten Anschlags. Wie alle rhythmischen Palindrome in Messiaens Musik symbolisiert auch dieses die Abwesenheit der alles Geschaffene bestimmenden zeitlichen Bedingtheit. Wie die Analyse der beiden Synthese-Sätze zeigen wird, dient dasselbe Palindrom auch als erstes Glied des ersten Stretto-Kanons im Schöpfungsstück (vgl. VI: T. 13-15).

Die dem Palindrom vorangestellte Pause zählt sieben Sechzehntel. In der Exposition des Zyklus spielt die Zahl SIEBEN im dritten Stück, *L'échange*, eine besondere Rolle als Summe von 3 + 4, der Verbindung des Trinitarischen (Göttlichen, Ewigen) mit dem Materiellen (Vergänglichen). Indem Messiaen das Ostinatos des allmächtigen Wortes 21 (= 3 x 7) mal wiederholt, vereint er damit erneut den Blickwinkel göttlicher Vollkommenheit mit dem menschlicher Unvollkommenheit.

Auf der tonalen Ebene enthält *La parole toute-puissante* alle zwölf Halbtöne; diese bleiben, ohne einer seriellen Ordnung zu gehorchen, durchgehend präsent. Zehn von ihnen kommen ausschließlich in einer einzigen, unveränderlichen Erscheinungsform vor: als Oktavanschlag in einem ganz bestimmten Register. Die beiden verbleibenden Töne sind dadurch hervorgehoben, dass sie jeweils in zwei Tonräumen auftreten;[85] sie haben, in Messiaens Sprache, je zwei 'Personen'. Der Ton *d* ertönt nicht nur in dem tiefen Register, in dem er das Stück eröffnet, sondern zudem eine Oktave höher. In dieser zweiten Verkörperung geht ihm oft eine abwärts arpeggierte Figur voran. Der Ton *a*, der zweite Zentralton, findet nicht nur melodische Verwendung als Oktavanschlag im Violinschlüssel, sondern dient außerdem als Grundton des Bassclusters.[86] Man unterscheidet somit insgesamt vierzehn (= 2 x 7) der messiaenschen 'Tonpersonen'.

[84] Man erinnere sich, dass in dieser aus der Zelle 0, 1 entspringenden Serie jeder Wert aus der Addition der beiden vorangehenden Ziffern entsteht: 0, 1, 1, 2, **3**, **5**, **8**, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 …

[85] Bei dem *octava bassa* unter dem oktavierten *d* des Taktes 36, das aus diesem Schema herausfällt, scheint es sich um einen Druckfehler zu handeln, da es als einziges die sonst vollkommene Regelmäßigkeit durchbricht.

[86] In tonaler Hinsicht sollte man den mit einem Tamtam-Klang in Verbindung gebrachten Basscluster vermutlich als so etwas wie 'ein Geräusch auf *a*' betrachten und nicht als ein Zusammenfallen von drei individuellen Tönen.

Beispiel 72. die subtile Ordnung des göttlichen Wortes

[a]

zweite tonale Ebene

Haupt-Tonebene

Tamtam-Rhythmus

[b]

d - Zentrum des melodischen Palindroms

d = einziger von beiden Tonebenen geteilter Ton

dieses *d* umrahmt die zweite Tonebene

dieses *d* öffnet und beschließt Segmente

die 'Kadenz'

[c]

jambisches Eröffnungs-signal

Zentralton *d* mit Vorschlags-arpeggio

tonales und rhythmisches Palindrom

Kontur unter *a*, mit 7 Halbtönen

Die Töne *d* und *a* bestimmen verschiedene Aspekte der Textur. Wie das obige Beispiel zeigt, nimmt *d* mit seiner jambischen Tonwiederholung als Eröffnungspartikel[87] einerseits und mit einer arpeggierten Vorschlaggruppe als Schlusston andererseits eine besondere Stellung ein. Zwei Manifestationen dieser zweiten Erscheinung umrahmen die Melodielinie der zweiten Tonebene (vgl. T. 5-9 etc.), drei dienen als Zäsur (vgl. T. 15, 31 und 43). Das *d* tritt auch regelmäßig innerhalb einer Folge großer Sprünge auf, die eine sowohl tonal als auch rhythmisch achsensymmetrische Gruppe bilden (vgl. T. 2-3 etc.), und ist schließlich Teil einer Art messiaenscher 'Kadenz' (vgl. T. 3-4).[88]

Der Ton *a* ist nicht nur der Repräsentant des Bassclusters und daher der Bedeutungsträger der Ehrfurcht, er übernimmt zudem in seiner alternativen Erscheinungsform eine strukturierende Rolle, wenn er die jambische Tonwiederholung des *d* übernimmt (T. 27-28). Melodisch beherrscht dieses *a* die sekundäre Tonebene, wo es SIEBEN Mal als Höhepunkt von Konturen erklingt, die, im Gegensatz zur primären Tonebene, aus kleinen Intervallen gebaut sind (vgl. T. 6, 14, 17, 28, 34, 41-42, 49). In DREI weiteren Fällen fungiert das *a* zudem als Auflösungston einer Vorhaltnote *h* (vgl. die rhythmisch identischen Tonpaare in T. 30, 48 und 49).

Messiaen scheint die beiden in zwei Erscheinungsformen vorkommenden Töne als musikalische Inkarnationen der Doppelnatur einzusetzen, des symbolischen Aspektes, der, ebenso wie die Zahl sieben, dieses Stück mit dem dritten des Zyklus verbindet. In *L'échange* geht es um die Dualität der Naturen in Jesus, in *La parole toute-puissante* eher um eine Gegenüberstellung der göttlichen und menschlichen Dimension im Allgemeinen. Auf der Hauptebene könnten sowohl die übergroßen Sprünge als auch die Allgegenwart der abstrakten Palindrome und Kadenzen als Verweis auf das Göttliche gelesen werden; auf der Sekundärebene suggerieren kleine Intervallschritte, die seit dem 16. Jahrhundert mit menschlicher Scham und Demut assoziiert werden, die irdische Sphäre.

[87] Für Leser des Notentextes ist diese Eröffnungsjambe besonders auffällig, da Messiaen für den Auftakt allein einen ganzen Takt reserviert (vgl. T. 1, 10, 27, 44). Dieser mit nur einem kurzen Anschlag gefüllte Takt, der sich an strukturell analoger Stelle auch im sechsten Satz findet, stellt eine weitere Verbindung her zwischen dem Schöpfungsbild und der Ehrfurcht gebietenden Evokation des göttlichen Wortes.

[88] Als 'Kadenz' wirkt die Oktavgruppe *ais-g-d-c* nicht wegen ihrer Intervalle, sondern wegen ihrer strukturellen Bedeutung im Satz. Sie kehrt in T. 7-8, 12-13, 21-22, 32-33, 35-36, 37-38, 38-39, 46-47, 51, 52, 53 und 54 identisch wieder, zudem erklingt eine variierte und palindromische Ableitungsform (*cis-ais-d-g-c-g-d-ais-cis*) in T. 48-49 und in der Mitte von T. 49.

Die Tatsache, dass die Kontur der zweiten, irdischen Tonebene von einem *d* umrahmt wird, das durch eine Vorschlagsgruppe und einen Akzent (*sf*) hervorgehoben wird, bestätigt die Beziehung zwischen den beiden Ebenen: Der Zentralton der göttlichen Sphäre stürzt sich aus der Höhe in die Welt der menschlichen Kontingenz. Durch seine musikalischen Mittel scheint Messiaen unterstreichen zu wollen, dass in Hinblick auf den Dualismus von Mensch und Gott im allmächtigen Wort nicht die abstrakte Form zählt oder die allerhöchste Autorität, sondern vielmehr die Art, wie es die Menschen erreicht und berührt – indem es "alles stützt". Dieses Wort erweist sich damit nicht nur als schöpferische Urkraft anlässlich der Genesis der Welt, sondern auch als ein den Menschen gegebenes Versprechen, auf das sie bauen können.

* * *

Eine andere Perspektive der Menschwerdung des Wortes zeigt sich in der Art, wie die Engel das Kind in der Krippe sehen. Während *La parole toute-puissante* die Beziehung zwischen dem schaffenden Logos und der geschaffenen Welt reflektiert, hinterfragt *Regard des Anges* Ort und Kontext der Inkarnation. Will man die Art, wie Gottes Boten hier das Ereignis von Bethlehem aufnehmen, voll würdigen, so muss man fast alles vergessen, was die christliche Kunst der letzten tausend Jahre (ganz zu schweigen vom Devotionalienkunsthandwerk) vermittelt hat. Nicht mit Harfen, sondern mit Posaunen drücken sie sich aus, d. h. mit Instrumenten, die in der Schrift nicht in erster Linie mit dem Lob Gottes, sondern vielmehr mit der Unterscheidung zwischen den Gerechten, Erwählten und den Sündigen, Verdammten auf Erden verbunden sind. Im Vorwort zu seinem *Quatuor pour la fin du Temps* zitiert Messiaen aus dem Beginn des 10. Kapitels der Apokalypse, das einen solchen Engel beschreibt:

> Ein anderer gewaltiger Engel kam aus dem Himmel herab; er war von einer Wolke umhüllt, und der Regenbogen stand über seinem Haupt. Sein Gesicht war wie die Sonne, und seine Beine waren wie Feuersäulen. [...] Er setzte seinen rechten Fuß auf das Meer, den linken auf das Land und rief laut so wie ein Löwe brüllt. [...] Er schwor bei dem, der in alle Ewigkeit lebt, der den Himmel geschaffen hat und was darin ist, die Erde und was darauf ist, das Meer und was darin ist: Es wird keine Zeit mehr bleiben.

In den 60er Jahren experimentierte Messiaen eine Zeitlang mit dem, was er eine *langage communicable* nannte. Er entwarf ein musikalisches System,

in dem einem an ein bestimmtes Register gebundenen Ton oder Motiv ein Buchstabe des Alphabets, ein grammatischer Aspekt oder ein ganzer Wortbegriff zugeordnet wird.[89] Er hoffte, wesentliche theologische Konzepte nicht mehr nur symbolisch, sondern als musikalische Vokabeln und damit sozusagen universell verständlich darstellen zu können. Zwar gab er diesen Versuch bald wieder auf, doch erfährt man durch dieses Experiment etwas darüber, wie wichtig ihm die Frage nach der Natur der Engel war. Im Vorwort zu dem einzigen auf der *langage communicable* basierenden Werk, der Orgelkomposition *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, erwähnt Messiaen, dass Engel die einzigen Wesen seien, die das Privileg haben, ohne Sprache miteinander zu kommunizieren, und zwar – was er für den größten Vorteil hält – ohne Rücksicht auf Zeit und Raum. In dieser erschreckenden Fähigkeit zur direkten Gedankenübertragung liege, so meint er, ihre die menschliche so unendlich übersteigende Kraft.[90]

Das vorliegende vierzehnte Stück des Zyklus muss im Lichte dieses Respekts vor der Autonomie der Engel gelesen werden. Die furchtbaren, gewaltigen Wesen sind nicht nur überrascht, sondern gleichsam entgeistert ob der Einsicht, dass Gott für die Inkarnation seines Sohnes die irdische Welt gewählt hat. Wie Messiaen in Marmion lesen konnte, empfinden sie, dass Gott sich mit dieser Entscheidung in schmerzlicher Weise erniedrigt.[91] Messiaen deutet ihre Stimmung, indem er Ps 104, 4 paraphrasiert: "Funkeln, Schlagwerk; mächtiges Blasen in riesige Posaunen; deine Diener sind Feuerflammen ... – dann der Gesang der Vögel, der das Blau verschlingt –, und das Staunen der Engel nimmt zu: denn nicht mit ihnen, sondern mit der menschlichen Rasse hat Gott sich vereint."

Das Stück besteht aus sechs Strophen und einer Coda; die Strophen gruppieren sich in drei längere und drei kürzere, doch sind die beiden

[89] Vergleiche hierzu Andrew Shenton, "Speaking with the Tongues of Men and Angels: Messiaen's *langage communicable*" in Siglind Bruhn (Hrsg.), *Messiaen's Language of Mystical Love*, New York, Garland, 1998, S. 225-245.

[90] Messiaen zitiert hier auch aus der 107. Frage der *Summa theologica* des Thomas von Aquin (ad 4): "Die Sprache der Engel besteht in einem einzigen intellektuellen Akt, bei dem sowohl Zeit als auch Ort vernachlässigt sind."

[91] "Aber auch die Engel betrachten den Neugeborenen, das ewige Wort, und sie erkennen in ihm ihren Gott! Sie sind geblendet von solcher Erkenntnis, in tiefstes Staunen versenkt ob solch abgrundtiefer Erniedrigung, denn nicht mit ihrer Natur wollte Gott sich vereinen, sondern mit der menschlichen Natur. 'Nicht den Engeln gilt seine Sorge, sondern den Söhnen Abrahams' (Hebr 2, 16)". Columba Marmion, *Christus in seinen Geheimnissen*, deutsch von M. Benedicta von Spiegel, Paderborn 1931, S. 133

Gruppen thematisch untereinander eng verwandt. Die drei ersten Strophen bestehen aus jeweils drei Segmenten, wobei jedes dieser Segmente einem unterschiedlichen Wachstumsprozess unterworfen wird. Zudem ist das erste Segment seinerseits aus drei Komponenten gebildet, die in sich im Verlauf des ganzen Stückes unverändert bleiben. In ihrer Gesamtheit scheinen sie weder eine Reflektion über eine Eigenschaft noch eine tatsächliche Handlung, sondern vielmehr eine grundsätzliche Charakterisierung der Engel darzustellen. Die erste Komponente (T. 1-4) versinnbildlicht das "Funkeln", mit dem Messiaen seinen Begleittext beginnt. Arpeggierte Figuren durchlaufen in der rechten Hand fünf weiße Tasten und in der linken fünf schwarze, wobei beide dasselbe Register benutzen und einander in freier Gegenbewegung überkreuzen. Der Eindruck ist flimmernd und verweigert sich detaillierter Erfassung, insbesondere, da jede Hand den obersten und untersten Ton hin- und herbewegt. Der Höreindruck suggeriert vier identische Takte, in denen zwei rudimentäre Melodielinien in den Außenstimmen eine unregelmäßig flackernden Tonballung umgeben.

Beispiel 73. die das Funkeln der Engel umrahmenden Melodien



Die im Text nur zwei Takte umfassende zweite Komponente ist aufgrund eines wesentlich langsameren Tempos und größerer Notenwerte etwa anderthalb mal so lang wie die erste. Sie erhält besonderes Gewicht, indem sie mit dem "Akkordthema" beginnt. Dieses Thema, das im Zyklus in einer Vielzahl von Transformationen vorkommt, erklingt hier in dem Register und der vertikalen Struktur, die Messiaen in seinem Vorwort als Originalform abdruckt. Bei genauer Untersuchung stellt man zudem fest, dass diese Stelle im vierzehnten Stück der *Vingt Regards* die erste im ganzen Zyklus ist, an der das Akkordthema in der Form erklingt, in der es offenbar entworfen war: als vier Vierklänge.[92] Messiaen scheint das Thema demnach in einer

[92] Viele weitere Transmutationen verteilen die Töne des ursprünglich als vier Vierklänge angelegten Themas auf sechs Akkorde oder komprimieren sie auf zwei Akkorde – um nur die Varianten zu nennen, die möglicherweise beim Hören erkennbar sind. Genaue oder doch sehr ähnliche Zitate finden sich in XV – *Le baiser de l'Enfant-Jésus* (T. 73 und 78) und XVII – *Regard du silence* (T. 41ff und 76ff). Das Akkordthema fehlt übrigens in der 'Exposition' des Zyklus. Es erklingt zum erstenmal, stark verschleiert, im Schöpfungsstück.

Bedeutung zu verwenden, die auf die Stufe zwischen dem göttlichen und dem menschlichen Bereich hinweist, auf Manifestationen seiner Botschaft, die weder "das Wort" selbst sind noch auch die Menschheit, dem dieses Wort gilt. Die Komponente emanzipiert gleichsam die Rolle der Engel, die bei Messiaen von reinen Zuschauern über der Krippe zu Geschöpfen werden, die zur Frage der Inkarnation des Logos ihre eigene Meinung haben.[93] Das musikalische Emblem dieser Haltung ist besonders in rhythmischer Hinsicht faszinierend: Die Kombination aus Akkordthema und Folgetakt zeigt die Engel fähig zu gleichzeitiger Kontraktion und Vergrößerung.

Beispiel 74 die Engel 'nehmen sich zusammen' und wachsen dabei



Nach dieser sehr artikulierten Komponente in der mittleren Lage des Klaviers könnte man sich kaum einen stärkeren Kontrast vorstellen als das *crescendo molto* getrillerter und in *staccato* abwechselnder Tritoni in den extrem hohen und tiefen Oktaven der Takte 7-8.

Die drei Komponenten scheinen in direktem Bezug zum Begleittext zu stehen: Die Engel, deren Natur für Menschen unverständlich bleiben muss, sind umgeben von "Funkeln" und "Schlagwerk". Und während jede Komponente in den ansonsten höchst evolutionär gestalteten zwei folgenden Strophen unverändert bleibt, wird das Segment als Ganzes doch durch allerlei Einschübe bereichert. In der zweiten Strophe wird die erste von der zweiten Komponente durch den Einschub zweier Fünfachteltakte getrennt, (T. 23/24), der in der dritten Strophe identisch wiederkehrt (T. 49/50), wobei ihm dort jedoch ein zweiter Einschub von fünf Vierteln Länge vorausgeht. Mit ihren kurzen, schnellen Gesten, ihren Mordenten und Vorschlägen gehören die beiden Einschübe der Kategorie "Vogelgesang" an, mit der Messiaen in diesem Zyklus so gern die Freude der Natur über die Geburt Christi ausdrückt. Eine zweite Aussagenuance ist in der ersten versteckt,

[93] Seinem häufigsten französischen Interviewer Claude Samuel gegenüber sprach Messiaen von "athletischen Engeln mit menschlichem Angesicht doch vor Anstrengung entstellten Augen"; vgl. *Entretiens avec Olivier Messiaen*, S. 17.

insofern zusätzliche Notenhälse in der linken Hand eine Unterstimme markieren. Die kreisende Bewegung dieser Stimme um den Ton *cis* evoziert eine Erinnerung an das, was in der Analyse des Expositionsstückes *Regard de la Vierge* als Marias Vorahnung auf das ihren Sohn erwartende Schicksal gedeutet wurde (vgl. die Tonfolge *cis-dis-c-cis-dis* in XIV: T. 48 mit *cis-c-dis-e-d-dis-cis* in IV: T. 35/36 etc.). Man kann sich fragen, ob Messiaen mit diesem Hinweis auf die Vorahnung im Kontext der Freude der geschaffenen Welt über die Inkarnation den Stolz der majestätischen Engel in Schranken verweisen wollte, indem er sie an das vorbestimmte Schicksal des Neugeborenen erinnert.

Das zweite Segment der ersten Strophe (T. 9-13) basiert auf einem symbolischen Rhythmus: Messiaens inzwischen vertrauter 'rhythmischer Signatur'. Eingeführt als "Kanon mit hinzugefügtem Punkt" in den beiden oberen Strängen des *Regard du Fils sur le Fils* wurde er als Symbol für die Manifestation des Ewigen in der Zeit gedeutet und im *Regard du silence* zitiert. Im Schöpfungsstück erklingt derselbe Rhythmus in einem dreistimmigen Kanon aus Stimmen gleicher Größe (vgl. VI: T. 26-33). Anlässlich des Blickes, den die Engel auf die Krippe werfen, kehrt der dreistimmige Kanon nun wieder und erzeugt so eine enge Beziehung auf das Schöpfungsstück: Jeder Strang erklingt hier als ein rhythmisch wiederholter Tritonus.

Die Art und Weise, wie Messiaen das musikalische Material entwickelt, zeigt, wie schwer den Engeln das Begreifen der 'Manifestation des Ewigen in der Zeit' fällt.

Beispiel 75 das wachsende Verständnis der Engel

[a] = T. 9-13: erste Darstellung des Kanons der 'rhythmischen Signatur', in allen drei Strängen unvollendet

[b] = T. 29-37: zweiter Einsatz; jeder Strang vollendet die Phrase und beginnt eine Wiederholung

[c] = T. 55-68: dritte Darstellung des Kanons; selbst die zuletzt einsetzende Unterstimme erreicht eine vollständige Wiederholung des symbolträchtigen Rhythmus

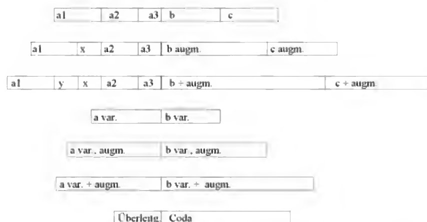
Wie das Beispiel zeigt, bricht der dreistimmige Kanon in der ersten Strophe ab, bevor selbst die ersteinsetzende Stimme die Rhythmenfolge zu Ende geführt hat (vgl. [a]). Für symbolische Botschaften offene Zuhörer hören, dass die Engel grundsätzlich den ewigen Aspekts begrüßen, dessen Manifestation in der zeitbedingten menschlichen Sphäre dann aber nicht recht zulassen können. Bis zur Wiederkehr des Kanons in der zweiten Strophe haben sie jedoch offensichtlich an Verständniskraft gewonnen: allen drei Stimmen wird Gelegenheit gegeben, die Rhythmenfolge vollständig zu durchlaufen, und die Verflechtung setzt sich sogar fort, bis die dritte Stimme noch einmal das erste Palindrom präsentiert hat (vgl. [b]). In der dritten Strophe scheinen die Engel ihren ursprünglichen Mangel an Verständnis wettmachen zu wollen: Sie setzen sich dem Geheimnis der Manifestation des Ewigen in der Zeit lange genug aus, um jeder Stimme zwei vollständige Einsätze der Rhythmenfolge zu gestatten (vgl. [c]).

Das dritte Segment der Strophen ist das ungewöhnlichste von allen, nicht nur in seiner musikalischen Form, sondern auch hinsichtlich seiner spirituellen Konnotationen. Der Bass stellt ein Motiv aus vier Oktaven auf, dessen Rhythmus – ein 'Auftakt' in zwei gleichmäßig aufsteigenden Werten gefolgt von einer in drastischem Sturz fallenden Synkope – zwei Takte füllt. Es wird begleitet von akzentbetonten *staccato*-Anschlägen im höchsten Register, die sechs ihrer zehn Tonaggregate vom Akkordthema ableiten. Das Motiv, das mit seinen *fff*-Akzenten (so erklärt Messiaen im Notentext) an Posaunen erinnern soll, wird einer asymmetrischen Spreizung unterworfen: der 'Auftakt' fällt ganz- und der den Abgrund markierende Schlusston halbtonweise, während der höchste Ton in kleinen Terzen steigt – mit dem Ergebnis, dass der synkopisch gedrängte Sprung von einer großen Septime bis zur großen Tredezime anwächst. In den folgenden Strophen wird der Prozess immer mehr verlängert und die vertikale Distanz dadurch ständig vergrößert, bis der letzte Abwärtssprung (der erste, der auch rhythmisch vergrößert ist) mehr als zwei Oktaven überspannt.

Diese asymmetrische Spreizung, Messiaens Symbol für die geistige Transformation, bezieht sich hier offensichtlich auf die Haltung der Engel zur Menschwerdung von Bethlehem. Die Instrumente, deren sie sich in der Endzeit bedienen werden, um Gottes Strafen auszulösen, erklingen hier, um ihr maßloses Erstaunen auszudrücken. Trotz des in der Entwicklung des zweiten Segments dokumentierten Verständniszuwachses im Laufe der Strophen kämpfen die majestätischen Engel nach wie vor spürbar mit ihrer Verwirrung angesichts der Tatsache, dass Gott sich "nicht mit ihnen, sondern mit der menschlichen Rasse" vereint hat.

Auf die drei oben beschriebenen, gänzlich aus den drei Segmenten mit ihren Einschüben und Erweiterungen zusammengesetzten Strophen folgen drei kürzere Strophen, in denen das Posaunenmotiv ausbleibt; man gewinnt den Eindruck, als werde die Verwirrung allmählich von anderen Emotionen abgelöst. Im ersten und zweiten Segment, die beide vereinfacht und verkürzt beginnen, schert die Oberstimme aus der bisherigen Textur aus, um sich dem Vogelgesang zu widmen. Da die Segmente dabei neue horizontale Erweiterungen erleben, verwandelt sich der Satz mehr und mehr in ausgedehnten Jubelgesang – in Messiaens Worten aus dem Begleittext: "Vogelgesang, der das Blau verschlingt".

Beispiel 76 die geistige Entwicklung der Engel



Sind die Engel also bereit, Gottes Plan zu verstehen und zu akzeptieren? Die Coda stellt diesen Eindruck in Frage und legt nahe, dass Gottes flammende Diener noch keinesfalls besänftigt sind. Nach vier Takten eines erneuten "Funkelns", einer Überleitung, mit der Messiaen das Ende des strophischen Teiles anzeigt und die in ihrer Textur (unisono), ihrer Kontur (einem dreitönigen Cluster, der gegen Schluss ausbricht) und ihrer Lautstärke (*pp, crescendo, crescendo molto*) auf etwas Unerhörtes vorbereitet, greift die Coda die asymmetrische Spreizung der Engels-Posaunen wieder auf. Eine Manifestation des Motivs im ursprünglichen Tempo und in vollem *fff* führt zu einer letzten Variante. In einem auf das Vierfache beschleunigten Tempo und einem von *pp* ausgehenden, weit über *fff* hinausreichenden *crescendo* wächst das Staunen der Engel, bis der Abwärtssprung mit fast drei Oktaven das Mögliche zu sprengen scheint.

Die Anbetung an der Krippe und die furchtbare Salbung

Die beiden das dritte Paar der Kontraste bildenden Stücke sind musikalisch durch ein stringentes Strukturmittel miteinander verbunden. *Regard des prophètes, des bergers et des Mages* und *Regard de l'Onction terrible* weisen gleichermaßen palindromisch gebaute Rahmenabschnitte auf. Zwar sind die einander entsprechenden Eröffnungs- und Schlussteile des sechzehnten Stückes einfacher angelegt als die des achtzehnten, doch besteht kein Zweifel, dass die letzteren aus den ersteren entwickelt sind: Sie gehen von demselben Tonaggregat in derselben akkordischen Konstellation aus und durchlaufen dieselbe rhythmische Verarbeitung.

Weder die Stellung der beiden Stücke im Zyklus noch irgendein anderer innermusikalischer Grund liefert eine zufrieden stellende Erklärung für die auffällige Verwandtschaft der beiden Stücke. Es scheint daher geboten, nach einer außermusikalischen Begründung zu suchen.

Der Titelgebung nach nehmen die beiden Stücke interessanterweise entgegengesetzte Pole auf dem Spektrum der auf das Jesuskind blickenden Wesenheiten ein, Extremformen der im Vorwort genannten "realen" und "immateriell-symbolischen" Kreaturen. Nr. XVI ist programmatisch, Nr. XVIII dagegen abstrakt. In seinen Gesprächen mit Claude Samuel bedauert der Komponist wiederholt, dass Pianisten, wenn sie Exzerpte aus dem Zyklus spielen, vor allem die Stücke mit malerischen Titeln auswählen, die dem Geheimnis des christlichen Glaubens gewidmeten Sätze jedoch eher scheuen. Die bildhaften Stücke, erläuterte er, haben ihre Daseinsberechtigung nur als Teil eines größeren Ganzen, indem sie einen Kontrast bilden zu den mehr metaphysisch orientierten Stücken und deren Botschaft dadurch umso stärker hervorheben. Diese Bemerkung hat besondere Relevanz im Falle der musikalischen Beziehung zwischen den beiden Stücken dieses Paares. Im sechzehnten Stück sind die handelnden Personen – Propheten, Hirten und Weise (oder, wie sie meist benannt werden, die 'heiligen drei Könige') – Menschen aus Fleisch und Blut, ebenso real wie malerisch. Im Gegensatz dazu ließe sich unter den auf das Kind in der Krippe Blickenden kaum etwas Körperloseres und Symbolischeres denken als "die furchtbare Salbung" des achtzehnten Stückes. Die musikalische Querverbindung suggeriert also eine Beziehung zwischen einem besonders bildhaft-unmittelbaren und dem wohl am ausdrücklichsten mystisch inspirierten Inhalt. Messiaens Entscheidung, diese beiden Sätze durch ein jedem Hörer offensichtliches Strukturmoment zu verknüpfen, wirft eine Reihe von Fragen auf, die hier nacheinander behandelt werden sollen.

Die Vignette mit den um die Krippe gruppierten Propheten, Hirten und Weisen spielt nicht so sehr auf moderne Weihnachtsbilder an (in denen die Propheten ja normalerweise nicht im Stall von Bethlehem zu sehen sind), sondern erinnert vielmehr an mittelalterliche liturgische Dramen. Insbesondere in den *Carmina burana* des 13. Jahrhunderts erscheinen die drei Gruppen oft in demselben Bild vereint.[94] Die so viel abstraktere Anspielung einer "furchtbaren Salbung" stellt Jesus als den Geweihten und Gesalbten dar. Diese Vorstellung geht auf drei Quellen zurück: Die mittelalterliche Theologie erkennt in der Inkarnation eine göttliche Weihehandlung[95] (wobei das "furchtbar" davon zeugt, dass Gottes Entschluss, seinen Sohn in ein zum Ende am Kreuz bestimmtes Leben des Leidens zu schicken, zugleich Furcht einflößend und Ehrfurcht gebietend ist); im direkten Wortverständnis verweist das Wort Salbung auf die Szene, in der Maria Magdalena Jesus die Füße wäscht und salbt; und auch die Taufe durch Johannes, in der der Geist auf Jesus herabkommt und eine bereits ontologisch gegebene Bestimmung sichtbar macht, kann als ein Akt der Salbung gelesen werden.

Verfolgt man diese Gedankengänge weiter, so legt sich die Deutung nahe, dass Messiaen, indem er in beiden Stücken dasselbe musikalische Strukturmittel benutzt und damit eine starke Verbindung zwischen den auf ersten Blick doch so gänzlich unverwandten Stücken hergestellt hat, offenbar betonen wollte, dass beide ein prophetisches Element beinhalten. Die vorchristlichen Propheten werden zwischen die Hirten und Weisen um die Krippe geschart und bezeugen in einem trauten, fast heimeligen Bild die Geburt des Kindes, dessen Kommen als Erlöser der Welt sie vorausgesagt haben. Johannes der Täufer als Vorläufer und zeitgenössischer Prophet ist ihr Gegenstück. Wenn Jesus den Vorwurf der Jünger, Maria Magdalena habe kostbares Öl verschwendet, mit den Worten zurückweist, sie habe dies in Hinblick auf seinen bevorstehenden Tod getan, so erklärt er auch sie zur Prophetin. Die innere Beziehung zwischen den beiden Stücken ist somit die zwischen drei Prophezeiungen: einer lange zurückliegenden, die sich in der Geburt erfüllt, einer anlässlich der Jordantaufe erfolgten, die die Mission Jesu bestätigt, und einer dritten, die das Ende seines irdischen Lebens vorausahnt und in die Zukunft blickt.

[94] Vgl. Karl Young: *The Drama for the Medieval Church*, I-II, Oxford: Clarendon Press, 1962, Band 2 Seite 172-196 für den lateinischen Text sowie S. 125-171 zur Prozession der Propheten, die nach Young eine recht weitverbreitete Darstellungspraxis in Weihnachtsspielen des Mittelalters war und auf die sich die *Carmina burana* stützen.

[95] Vgl. Psalm 45, 8: "Deshalb hat dich der Herr, dein Gott, mit Freudenöl gesalbt vor deinen Gefährten" sowie die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Christus als "der Gesalbte".

Wendet man sich nun von dieser ersten Betrachtungsebene, der des sichtbar und pittoresk Konkreten, zur tieferen Aussage der Musik, so entdeckt man in den erwähnten, aufeinander bezogenen Abschnitten neue Perspektiven. Drei Beobachtungen drängen sich auf. Die erste betrifft die Tatsache, dass diese Abschnitte das jeweilige Stück *umrahmen*. Die beiden Stücke sind die einzigen im ganzen Zyklus, in denen sich ausgesprochene Rahmenteile ausmachen lassen; auch handelt es sich bei dieser Umrahmung weder um eine identische Wiederholung noch um eine (harmonisch vereinheitlichte) Reprise, sondern um ein Palindrom: ein Rückwärtsdurchschreiten bereits bekannter Schritte, das symmetrische, vollkommene Bild eines unabweisbar festgeschriebenen Abschlusses. Scheinbar in Widerspruch zu diesem starken Gefühl von Unausweichlichkeit endet der *Regard des prophètes, des bergers et des Mages* dann allerdings mit einer Coda, die, nachdem der Krebsgang vollzogen ist, noch einmal die beiden innerhalb des 'Rahmens' wesentlichsten musikalischen Gesten aufgreift. Im *Regard de l'Onction terrible* dagegen wird der musikalischen Aussage vollkommener Abgeschlossenheit nicht eine einzige Note hinzugefügt.

Die zweite Beobachtung betrifft den Akkord, auf dem die Rahmenteile beider Stücke gründen, *a-dis-gis* im tiefsten Register; er bringt seine eigenen Konnotationen mit sich. Das Subkontra-*a* bildet, wie in den vorangehenden Kapiteln dargestellt wurde, wiederholt die Basis für einen chromatischen Cluster, den Messiaen als Symbol der Ehrfurcht einzusetzen scheint. (Der Cluster tritt bezeichnenderweise selbst als Bindeglied zwischen zwei auf den ersten Blick unvereinbar verschiedenen Stücken auf: dem abstrakten *La parole toute-puissante* und dem eher unkomplizierten, rondoartigen *Noël* mit seinem Refrain aus konkreten Glockenklängen.) Die Intervallschichtung des hier auf dem Subkontra-*a* errichteten Akkordes, eine reine Quart über einem Tritonus, hat ihrerseits Vorläufer. Im *Regard de l'étoile* bildet der Akkord das Grundelement einer Coda, die merkwürdig 'außerhalb' der ansonsten streng gegliederten Strophenform steht und in einem ganz eigenen Tempo erklingt, als existiere sie 'außerhalb der Zeit'. Später dient, wie gezeigt wurde, dieses Codamaterial als Zelle, aus dem das zweite Thema des *Regard du Temps* entwickelt wird.

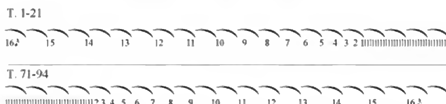
Die dritte Beobachtung gilt der rhythmischen Darstellung, der Entwicklung der Dynamik und der Textur, in der der Akkord *a-dis-gis* in den beiden Stücken erklingt. In allen Rahmenabschnitten erfährt der Akkord eine allmähliche rhythmische Diminution (von der ganzen Note bis zur Sechzehntel) sowie eine symmetrisch gegenläufige Augmentation (von der Sechzehntel bis zur ganzen Note). Im den Propheten, Hirten und Weisen gewidmeten

sechzehnten Stück ist dieser Prozess eher einfach gehalten: Die am Anfang des Stückes abnehmenden, im Schlussabschnitt wieder zunehmenden Notenwerte sind auf die linke Hand beschränkt, der die Rechte als Kontrast oder Begleitung eine wiederholte Akkordfolge gegenüberstellt. Im Partnerstück dagegen, das von der furchtbaren Salbung spricht, erklingen beide Prozesse gleichzeitig in den zwei Händen des Pianisten.

Nicht nur die rhythmische, sondern auch die dynamische Entwicklung in diesen Rahmenteilen ist spiegelsymmetrisch. Im Bild der Propheten, Hirten und Weisen verwandelt sich die zunehmende Gedrängtheit der rhythmischen Diminution, die zu Beginn des Stückes als Prozess nachlassender Spannung umgesetzt wird (***sfff–p***), anlässlich des graduellen Anwachsens der Werte am Schluss in ein triumphierendes *crescendo* (***p–ff***). Dass die verrinnende Zeit, die auf das von langer Hand verkündete zentrale Ereignis zu führt, sich in abnehmender Intensität äußert und ihr Ziel praktisch im Flüsterton erreicht, ist durchaus bemerkenswert. Die Juden hätten wohl erwartet, dass das Erscheinen des Messias mit den Fanfaren des Triumphes angezeigt würde, die der Geburt eines Königs gebühren. Stattdessen findet die Inkarnation in einem kleinen Dorf statt, im Rahmen einer armen Familie, ja sogar in einem als Notunterkunft dienenden Stall. Messiaens Musik lädt die Hörer ein, die bethlehemitische Geburt auch aus diesem Blickwinkel zu betrachten und sich in ihrer Höreinstellung vorzubereiten auf etwas dem ersten Anschein nach Demütiges – etwas, dessen Größe nicht auf der sinnfälligen Ebene angesiedelt ist.

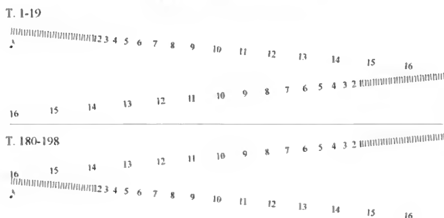
Beiden Hälften des perfekten Palindroms im sechzehnten Stück stellt Messiaen im hohen Register eine Ostinato-Figur gegenüber, die vollkommen unverändert bleibt. Deren Töne entstammen der vierten Transposition des Modus 5. Diesen Modus verwendet Messiaen ansonsten innerhalb der *Vingt Regards* nicht. Doch wie schon gezeigt wurde, gehört Modus 5 ebenso wie Modus 7 dem 'Familienstammbaum' an, der auch Modus 4 enthält; seine Transposition auf den vierten Halbton ist ein Auszug aus Modus 4^4 und übernimmt hier wohl dessen Bedeutungsgehalt, steht also für das Jesuskind. Die Gleichzeitigkeit der rhythmischen Beschleunigung im tiefen Register und des unveränderlichen Ostinato darüber besitzt tiefe Symbolkraft: Das Abticken der Zeit auf das entscheidende Ereignis hin, einerseits so deutlich versinnbildlicht als Entwicklung mit klarem Ziel, bildet doch zugleich auch einen Bestandteil eines weiterführenden, stets sich wiederholenden, stets identischen Prozesses: der unablässigen Kommunikation Gottes mit den Propheten aller Zeiten, Gottes unveränderliche Aufforderung, auf seine Hilfe zu bauen.

Bild 3. der Rhythmus in den Rahmenteilen von Nr. XVI
(*Regard des prophètes, des bergers et des Mages*)



Die mystische Evokation der "furchtbaren Salbung", wie sie sich in den Rahmenabschnitten des achtzehnten Stückes zeigt, geht anders vor. Der schon aus dem sechzehnten Stück bekannte Bassakkord über dem tiefsten *a* dient auch hier als Ausgangspunkt für den Eröffnungsabschnitt, und seine rhythmische Entwicklung ist ebenfalls dieselbe. Der allmählichen Diminution ist hier jedoch im oberen Register anstelle einer unveränderlichen Ostinato-Figur die allmähliche rhythmische Expansion gegenübergestellt, ausgehend von einem Akkord, der *unter dem höchsten a* angelegt ist. Die rhythmische Gegenläufigkeit der beiden Stimmen wird intensiviert durch eine Kontraktion: Die vertikal spiegelbildlich entworfenen Akkorde werden hier nicht einfach wiederholt, sondern bewegen sich mit jedem Anschlag um einen Halbton aufeinander zu.

Bild 4. der Rhythmus in den Rahmenteilen von Nr. XVIII
(*Regard de l'Onction terrible*)



Das Ergebnis dieser Übereinanderschichtung von chromatisch absteigenden Akkorden in der rechten über chromatisch ansteigenden Akkorden in der linken Hand ist, dass die beiden Stränge sich mit dem letzten Anschlag genau in der Mitte treffen, indem in T. 19 das zentrale *es* von beiden Daumen als Zielpunkt erreicht wird. Der Schlussabschnitt ist sowohl in melodisch-harmonischer als auch in rhythmischer Hinsicht als Krebsgang des Eröffnungsabschnitts konzipiert. Dynamisch jedoch projizieren beide Abschnitte mit machtvollen *crescendi* (*pp* – *fff*) vorwärts.

Übersetzt man diese musikalischen Details in die geistliche Sprache, so bereichern sie das Verständnis der beiden Stücke ganz entscheidend. Die symbolische Konnotation, die dem Ton *a* im Gesamt des messiaenschen Zyklus aus dem jeweiligen Zusammenhang her zukommt, bringt die Ehrfurcht in dieses Stück ein. Daneben verweist die Intervallkonstellation aus Tritonus und darüber geschichteter Quart auf den Aspekt des Zeitlosen, auf etwas, das 'außerhalb der Zeit' ist. Auch die Konstruktion der Rahmenabschnitte trägt bereits eine eigene Bedeutung in sich. Im sechzehnten Stück erscheinen diese Abschnitte aufgrund ihrer dynamischen Gestalt wie in sich geschlossen. Man verspürt eine Art Countdown auf das entscheidende Ereignis hin sowie eine Erweiterung der Perspektive im Anschluss an die Erfüllung, zugleich auch ein Stillewerden angesichts der unbegreiflichen Demut dieser Geburt sowie eine Zunahme des Selbstvertrauens, je mehr sich die Botschaft von der Liebe Gottes ausbreitet. Beide Entwicklungen sind von einem stetigen, unveränderlichen Ostinato begleitet, und der Schlussteil wird durch eine zusätzliche Coda verlängert. Im achtzehnten Stück laufen beide Entwicklungen aufeinander zu, mit einer nach außen projizierenden dynamischen Bewegung. Es ist, als wolle Messiaen im sechzehnten Stück daran erinnern, dass das, was sich nach göttlichem Plan in Bethlehem erfüllte, nun doch noch eine Spanne von 'Leben in der Zeit' nach sich ziehen muss, bevor es sich in Golgatha ganz vollendet, während er im achtzehnten betont, dass das, was sich nach der Auferstehung Christi vollenden muss, eine ganz in sich geschlossene Darstellung zulässt.

* * *

Nach einer so ausführlichen Betrachtung der Rahmenabschnitte wird es nun Zeit, sich den inneren Sektionen der beiden Stücke zuzuwenden. Im sechzehnten Stück charakterisiert Messiaen die beiden Gruppen, die neben den Propheten an der Krippe stehen, mit lautmalerischen bzw. symbolischen Mitteln. Der Mittelteil beginnt (in Takt 22-29) mit einer einstimmigen Figuration, die in ihrer Rolle als Sinnträger kaum eindringlicher sein könnte.

Selbst ohne den verbalen Hinweis des Komponisten, der hier "Oboe" und "ein wenig schrill" anmerkt, ist es unwahrscheinlich, dass irgend jemandem die Anspielung auf das traditionelle Instrument der Hirten, die Schalmei, die ja instrumentengeschichtlich ein Vorläufer der Oboe ist, entgangen wäre. Ebenso wie die Hirten ihr Instrument improvisatorisch für lange Stunden spielen, um sich die Zeit zu vertreiben, so klingt auch das, was man hier hört, wie ein Ausschnitt aus etwas, das sich tatsächlich viel länger hinziehen könnte: vielfache Wiederholungen derselben Dreitonfigur, die manchmal mit vorausgeschickter Vorschlagsnote verziert sind und unregelmäßig – je nachdem, wann der Atem zu Ende geht, möchte man fast vermuten – mit einer ebenso schlichten, ebenfalls oft leicht verzierten Schlusspartikel enden.

Beispiel 77: die Schalmei der Hirten



Die sich wiederholenden Töne des Hirtenrufes *c-h-a...dis-cis* werden anschließend verwendet, um verschiedene improvisatorische Figuren zu bilden; vgl. die fünf melodischen Höhepunkte in Takt 30/31, die ausschweifende Oktavversetzung im Arpeggio von Takt 33 sowie – verkürzt – das vierstimmige Unisono in Takt 35.

Nachdem sich nun sowohl die Propheten als auch die Hirten musikalisch vorgestellt haben, erwartet man noch einen Auftritt der Weisen aus dem Morgenlande. Den bringt der nächste Abschnitt (T. 36-59), der aus DREI Segmenten besteht und DREI melodische Gedanken in einer Vielzahl von Texturen mit meist DREI Strängen präsentiert: ein angemessenes Abbild der drei Könige, die, aus verschiedensten Gegenden kommend und nun in Bethlehem versammelt, das in Armut geborene Kind anbeten und als den neuen König der Könige anerkennen – jeder auf seine Weise und doch in vollkommener Harmonie miteinander. Wenn die Schalmei-Figur der Hirten in Takt 60 wiederkehrt, so erklingt statt der ursprünglichen, schlichten Form die dreitönige Anfangspartikel nun in Terzenparallelen, und die ganze Figur wird von einem (laut Messiaen "energischen") Bass begleitet, der die führende Stimme der Weisen zitiert.

Die Hirten, vertraut aus der Kunst und Lyrik des 18. Jahrhunderts und besonders aus dem weihnachtlichen Kunsthandwerk, stehen für das schlichte Volk – für Menschen, deren einfache Lebensumstände zu teilen Jesus gekommen ist; sie repräsentieren zugleich auch das lokale, jüdische Element.

Die Weisen dagegen verkörpern die Klasse der intellektuell und kulturell Distinguierten von vielerlei ethnischer Herkunft und mancherlei Ländern der Welt, also den globalen Aspekt sowie die nicht-jüdischen Religionen. Messiaens musikalische Darstellung spiegelt diese Verschiedenheit, indem er die beiden Gruppen in musikalisches Material kleidet, das kaum gegensätzlicher sein könnte: Einfachheit des melodischen, rhythmischen und satztechnischen Aufbaus für die Hirten, Komplexität in allen Parametern für die drei Weisen. Die drei Personengruppen dieses Stückes zusammen – Propheten, Hirten und Weisen – repräsentieren die historisch durch Gottes Offenbarung Erwählten, die aktuell durch das Halleluja der Engel Herbeigerufenen und die von ihren Träumen und einem Stern Geführten, also das ganze Spektrum aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Die spiegelsymmetrische Reprise dessen, was im Eröffnungsabschnitt des sechzehnten Stückes der Vorbereitung der Propheten auf das Kommen Christi gleichkam, fungiert konsequenterweise als Symbol für die neue prophetische Kraft, die in diesem Augenblick geboren ist und von hier ihren Ausgang nimmt. Nach dem als Stillpunkt aufgefassten Ereignis in Bethlehem findet die Verkündigung, die in der Vergangenheit durch die Münder der Propheten sprach, ihre eigene Stimme. Wie der rhythmische und dynamische Prozess, den Messiaen dem zweiten Teil der Umrahmung unterlegt, unmissverständlich klarmacht, ist diese Verkündigung nicht nur für wenige gedacht, sondern für alle Völker, die ganze Menschheit, und 'verbreitet' sich dementsprechend. In der Coda scheint der Komponist hinzuzufügen: Im Blickwinkel dieser konkreten Geburt eines Kindes gilt es nun zunächst, ein menschliches Leben zu durchlaufen, ein Leben zwischen Hirten und Königen. Beruhigend endet die Coda mit einem Unisono der führenden Komponenten der Weisen, in triumphierendem ***fff*** und einer ebenfalls glorreich expandierenden Geste, die vom Zentrum bis zu den 'Enden des Universums' zu reichen scheint.

* * *

Während die in den Rahmenabschnitten des sechzehnten Stückes verwendeten Parameter sich auf den zeitlichen Aspekt konzentrieren, indem sie die immer kürzer werdende Zeitspanne vor dem Stillpunkt der Geburt zu Bethlehem versinnbildlichen sowie die sich ausbreitende Mission im Anschluss an die Inkarnation, scheinen die komplexeren Prozesse des achtzehnten Stückes einen machtvollen Einsturz und später einen gleichermaßen gewaltigen Reexpansionsprozess zu zeichnen. Statt frommer Anbetung und gehorsamer Dienerschaft in der Verbreitung des Wortes, wie sie in der

Anbetungsvignette geschildert werden, spricht die "furchtbare Salbung" von Leiden und Kämpfen sowohl äußerer als auch innerer Natur.

Die Anspielungen im Begleittext des Komponisten geben viel Stoff zum Nachdenken. Insbesondere erwähnt Messiaen, dass er sich von einem Werk bildender Kunst inspiriert gefühlt habe. "Ein alter Wandteppich stellt das Wort Gottes im Kampfe dar, unter den Zügen Christi zu Pferde: Man sieht einzig die beiden Hände am Griff des Schwertes, das er schwingt inmitten von Blitzen. Dieses Bild hat mich beeinflusst." Beim ersten Lesen erscheint diese Bildbeschreibung recht verwirrend. Ganz wörtlich genommen: Woher weiß der Betrachter, der angeblich nur die beiden Hände am Schwertgriff sieht, dass Jesus zu Pferde ist?

Dass Messiaen keinerlei Hinweis auf das Ursprungsland des Gobelins, das Jahrhundert seiner Entstehung oder seinen derzeitigen Ausstellungsort gibt, macht die Identifizierung nicht leichter. Dennoch brachten systematische Nachforschungen in den bedeutendsten christlichen Wandteppichsammlungen ein Ergebnis, das Messiaens Witwe, Yvonne Loriod, später freundlicherweise bestätigt hat. Das Wirkbild, auf das Messiaen sich hier bezieht, ist Teil des mittelalterlichen Gobelin-Zyklus, der heute als *Die Apokalypse von Angers* bekannt ist. Genauer gesagt ist es, als Katalognummer 69 geführt, eines der achtundsiebzig überlebenden Bilder einer Reihe, deren Entstehungsdatum auf die Jahre unmittelbar vor 1380 geschätzt wird. Trotz eines jahrhundertelangen Schicksals wechselnder Verwahrung ist der Zyklus wunderbarerweise weitgehend intakt erhalten. Nach umfangreicher Restaurierung ist er seit 1954 in der Galerie des Château d'Angers in Frankreich (in der Nähe von Tours) dem Publikum zugänglich.[96] Die in der Wandteppich-Reihe erzählte Geschichte folgt auszugsweise der aus der Offenbarung des Johannes bekannten Erzählung. Es ist die Rede von großen Gefahren für die Kirche – von inneren Gefahren für den Glauben, für die Hoffnung und für die Barmherzigkeit der Christen sowie von äußeren Gefahren durch Verfolgung. Wie Leser an verschiedenen Stellen erfahren, stellt die Apokalypse sich selbst als eine Prophezeiung dar,[97] und ihr Autor

[96] Für eine faszinierende Darstellung all dessen, was zu der heutigen Ausstellung der Wandteppiche führte, sowie für mehr Details zu den einzelnen Bildern vgl. Pierre-Marie Auzas et al., *L'Apocalypse d'Angers. Chef-d'œuvre de la tapisserie médiévale*, Paris, Éditions Vilo, 1985, S. 178.

[97] Vgl. z.B. Offenbarung 1, 3; 10, 11; 22, 7, 10, 18 und 19. In 1, 1 und 22, 19 bezeichnet Johannes sich selbst ausdrücklich als Propheten und bekennt, dass es seine Aufgabe sei, gewisse göttliche Geheimnisse bezüglich der Gegenwart und Zukunft der Gläubigen und der Kirche Christi zu offenbaren.

bestätigt mehrfach seine Rolle als die eines Propheten. Das biblische Buch selbst ist in höchstem Grade allegorisch und eignet sich daher hervorragend für eine bildliche Nacherzählung.

Bild 69 in der Wandteppich-Reihe trägt den Titel *Le Christ à cheval poursuit les bêtes* (Christus zu Pferde verfolgt die Bestien). Es zeigt Jesus auf einem Pferde reitend, die Arme derart erhoben, dass sie sein Gesicht verbergen und alle Aufmerksamkeit auf das Schwert lenken, das er in beiden Händen schwingt; so stimmt es also wirklich beinahe: "Man sieht nur seine beiden Hände am Griff des Schwertes". Zwischen den verfolgten Bestien befinden sich Soldaten, die, obwohl eindeutig im Rückzug begriffen, doch noch nicht aufgehört haben, den Kampf zu erwidern.

Bild 5: "Christus zu Pferde verfolgt die Bestien"



Messiaen hat Angers wiederholt besucht. Ohne Zweifel sah er nicht nur alle Bilder, die sich Besuchern dank des derzeitigen Arrangements in einer einzigen riesigen Halle darbieten, sondern las auch die Dokumentation, die die biblischen Verse identifiziert, auf die jede einzelne Darstellung gründet. Das genannte Bild bezieht sich auf Offenbarung 19, 11-14: "Dann sah ich den Himmel offen, und siehe da, da war ein weißes Pferd, und der, der auf ihm saß, heißt 'Der Treue und Wahrhaftige'; gerecht richtet er und führt er Krieg. Seine Augen waren wie Feuerflammen, und auf dem Haupte trug er

viele Diademe; und auf ihm stand ein Name, den er allein kennt. Bekleidet war er mit einem blutgetränkten Gewand; und sein Name heißt 'Das Wort Gottes'. Die Heere des Himmels folgten ihm auf weißen Pferden; sie waren in reines, weißes Leinen gekleidet."

Sowohl die Einzelheiten des Bildinhaltes als auch der dazugehörige Text tragen wesentlich zum Verständnis von Messiaens Stück bei. Auf der einen Seite erweitert die Beziehung zwischen Jesu Verfolgung der Bestien in der Zukunft und seiner "furchtbaren Salbung" den Deuterahmen der Titelgebung über die in Inkarnation und Taufe gegebenen Hinweise hinaus und umfasst nun auch Aufgaben und Kämpfe jenseits von Golgota. Auf der anderen Seite lenkt der Offenbarungstext die Aufmerksamkeit der Leser auf die stillschweigende Anwesenheit eines weiteren Propheten in Messiaens Zyklus. Dieser Aspekt ist entscheidend, da er den Einfluss des Ereignisses von Bethlehem nun ebenso weit in die Zukunft projiziert, wie dieses in der Vergangenheit vorausgesagt worden war. Während die Propheten, die sich im sechzehnten Stück anbetend an der Krippe einfinden, aus lange vergangenen Zeiten in die Gegenwart Jesu hineinreichen, und während Johannes der Täufer, der zeitgenössische Prophet, Zeugnis ablegt für die alles überragende Bedeutung des Mannes, den er vor sich sieht und in dem er den Sohn Gottes erkennt, schaut der Seher Johannes von Patmos Jahre nach Jesu Tod in eine weit in die Zukunft reichende Zeit.

Dieses Verständnis wirft neues Licht auf die Interpretation von Material und Struktur in Messiaens *Regard de l'Onction terrible*. Die Rahmenabschnitte, die aufgrund ihrer Ableitung aus denen des sechzehnten Stückes als symbolische Repräsentanten von Propheten oder Prophezeiungen identifiziert werden, erhalten nun eine noch spezifischere Bedeutung, indem sie auf Johannes den Täufer beziehungsweise Johannes von Patmos bezogen werden können. Beide Abschnitte sind dynamisch vorwärts (in die Zukunft) gerichtet. Im Eröffnungsabschnitt treffen sich die aufsteigende Beschleunigung und die absteigende Verlangsamung in einer Weise, die als Sinnbild für den Augenblick der Taufe Jesu gelesen werden kann: Für Johannes den Täufer ist in diesem Augenblick des Kontaktes mit Jesus die wesentliche Lebensaufgabe erfüllt; für Jesus bezeichnet derselbe Augenblick den Beginn seiner dreijährigen Predigerzeit. Im Schlussabschnitt beginnen die aufsteigende Beschleunigung und die absteigende Verlangsamung entsprechend in unmittelbarer Nachbarschaft und gehen von da aus in verschiedene Richtungen auseinander, ebenso wie die prophetische Aufgabe des Sehers Johannes kurz nach der Lebenszeit Jesu beginnt, jedoch erst in der Zukunft Erfüllung findet.

Die furchtbare Salbung verweist somit zunächst auf die in Messiaens Begleittext betonte "Wahl des Fleisches Jesu durch die erschreckende Majestät" (*choix de la chair de Jésus par la Majesté épouvantable*) – seine Inkarnation – und sodann auf das, was ihn nach seiner Taufe im Jordan erwartet, in der Zeit vor und in der apokalyptischen Zukunft nach Golgatha.

Der ausgedehnte Hauptteil des Stückes ist gegen die Rahmenabschnitte zunächst mittels zweier kurzer Überleitungen abgesetzt (vgl. T. 20-22 und 178-179), deren Glissandi und in Gegenbewegung gebrochene Akkorde im Prinzip, wenn auch nicht in allen Details, ebenfalls spiegelsymmetrisch angelegt sind. Der eigentliche Mittelabschnitt (T. 23-177) ist als eine Art feierliches Rondo komponiert.[98] Der Aufbau präsentiert sich wie folgt:

TABELLE 20 das Rondo des *Regard de l'Onction terrible*

23	38	53	68	83	98	113	128	143	158
R	R(→)		R(↑4)		R(↑8)		R	R(→)	
		C1		C2		C1(↑8)			C2(↑8)

(R – Refrain, C – Couplet, R(→) – Refrain mit Spiegeleffekten,
R(↑4) / R(↑8) – um vier bzw. acht Halbtöne aufwärts transponierter Refrain)

Der Refrain und die beiden Couplets sind aus einigen wenigen Zellen miteinander geteilten Materials entwickelt. Die erste Komponente ist ein fünfstimmiger Klang (*g-d-g-d-g*), der, gepaart mit seiner Transposition auf dem Tritonus, jede Phrase eröffnet). Die erste und zweite Teilphrase werden von einer mit "wie der Blitz" bezeichneten, weit ausschweifenden Zickzackfiguration vervollständigt, die bis in die höchsten Register des Klaviers hinaufschnellt und von dort langsamer wieder abfällt, sowie von gebrochenen Akkorden in *staccato, martelé*. Die dritte und vierte Teilphrase enden mit einer ansteigenden Toccatafigur bzw. einer abfallenden Girlande über wiederholten arpeggioartigen Akkorden.

Wie die obige Tabelle zeigt, sind die Einsätze des Refrains äußerst regelmäßig verteilt; auch seine Transformationen gehorchen objektiven Gesetzen. Zu Beginn und gegen Ende folgt unmittelbar auf die Grundform des Refrains eine Version, die sich durch auffallende Spiegeleffekte auszeichnet;[99] die beiden dazwischenliegenden Versionen sind Transpositionen

[98] Der Zyklus der zwanzig Blicke enthält nur ein weiteres Rondo, und zwar in *Noël*, dem dreizehnten Stück, wo die vorherrschende Stimmung als "freudig" vorgegeben ist.

[99] Vgl. die beiden aufwärts gerichteten Tritonusbewegungen in Takt 45-46 und 150-151 mit den abwärts gerichteten in Takt 30-31 und 135-136, und die konkaven Kurven in Takt 50-51 und 155-156 mit den konvexen Kurven in Takt 35-36 und 140-141.

auf äquidistante Stufen, so dass sich die Rückkehr zur Grundform als Transposition um weitere vier Halbtöne präsentieren kann.

Das erste Couplet verarbeitet die Komponenten des Refrains: Der fünfstimmige Akkord ist hier verknüpft mit einer Verschiebung zum Ganz- oder Halbtonschritt bzw. zur verminderten Oktave; auch hier gibt es kurze aufwärts schnellende Figuren, einen Toccata-Takt sowie eine Bewegung in parallelen *staccato*-Quarten (T. 56 und 62), der an das *staccato, martelé* des Refrains erinnert.[100] Das zweite Couplet entwickelt sich aus der konvexen Kurve des Refrains (dort zuerst gehört in Takt 35-36) und bildet daraus schließlich eine Figur, in der die Mittelstimmen nicht an der Parallele teilhaben, sondern den gesamten Zwölftonraum ausschöpfen (vgl. T. 91).

Dieses Rondo ist in mancher Hinsicht vom oben gezeigten Wandteppich inspiriert; seine hervorragenden Komponenten scheinen Versuche darzustellen, das, was im apokalyptischen Bild von "Jesus zu Pferde verfolgt die Bestien" dargestellt ist, musikalisch nachzuvollziehen. In der Tradition der musikalischen Rhetorik waren die Oktave und die reine Quint Embleme der göttlichen Majestät. Demzufolge steht der fünfstimmige, ausschließlich auf der Quint und der Oktave beruhende Klang, mit dem alle Phrasen beginnen, in seiner Einfachheit und *fff*-Stärke für die Macht des Göttlichen und dessen, der "Treue und Wahrhaftigkeit" heißt. Die zweite Komponente, in ihrer Originalform des Refrains mit dem Blitz in Verbindung gebracht, zeigt, was der Komponist (laut einer Bemerkung in seinem Kommentar) in diesem Wandteppich sah, obwohl es weder in den Offenbarungsversen enthalten noch in der bildlichen Darstellung für andere Betrachter eindeutig sein mag: dass Jesus sein Schwert "inmitten von Blitzen" schwingt. Die gebrochenen Akkorde in *staccato, martelé* klingen kämpferisch, während das aufsteigende Toccataspiel in der dritten und die abfallende Figur über dem wiederholten arpeggierten Klang in der vierten Teilphrase Verfolgung und Flucht versinnbildlichen könnten.

Diesen teils rhetorisch überlieferten, teils lautmalerischen Elementen wird durch die Tatsache der Transposition sowie durch die Wahl des spezifischen Transpositionsintervalls noch eine weitere Dimension hinzugefügt. Die Transpositionen zum vierten bzw. achten Halbton können im Gesamt des Zyklus als Ausdruck göttlicher Attribute gedeutet werden. Sie erinnern an den zentralen Abschnitt des *Regard de l'Esprit de joie*, wo das Jagdlied

[100] Bei den beiden unerwarteten großen Terzen in T. 56 und 62 scheint es sich um Druckfehler zu handeln; in der transponierten Version des Couplets finden sich an ansprechender Stelle Quarten. Die korrigierte Fassung müsste in Takt 56 *fis* h und in Takt 62 eis/*ais* lauten.

in derselben Weise transponiert wird. Wie das letzte Kapitel zeigen wird, benutzt Messiaen dieselbe Transposition auch in einem der beiden Stücke der großen Synthese, *Par Lui tout a été fait*, wo er das Gottesthema ebenso verschiebt. Jagdlied und Gottesthema basieren auf Modus 2 – dem Modus, der in nur drei verschiedenen Transpositionen existiert, transponiert um 0, 1 oder 2 bzw. um 12, 4 oder 8 Halbtöne. Zusammen mit dem Original, das hier in der Transposition auf den zwölften Halbton verdoppelt wird, liefert der Refrain damit eine 'vollständige' Manifestation von Gottes Liebe. Es ist erhellend, wenn auch vielleicht für manche Leser des 21. Jahrhunderts etwas weit hergeholt, dass sich Messiaens musikalische Sprache lesen lässt als eine Aussage darüber, dass die kämpferischen Taten des die Bestien verfolgenden Jesu zu Pferde nichts anderes sind als ein weiterer Ausdruck der Liebe Gottes.

Für Theologen wird eine solche Interpretation durch die Schrift bestätigt. Nach Hebr 4, 12 ist das Wort Gottes "kraftvoll und schärfer als jedes zweischneidige Schwert; es dringt durch bis zur Scheidung von Seele und Geist, von Gelenk und Mark; es richtet über die Regungen und Gedanken des Herzens". Im größeren Kontext der Offenbarungen, deren Propheten die beiden verwandten Stücke symbolisch einrahmen, stehen Jesus und sein apokalyptisches Schwert vermutlich für das Wort, das den Kampf aufnimmt mit allem Übel, welches das menschliche Verständnis verschleiert und die Geschöpfe daran hindert, frei auf Gottes Angebot einzugehen.

Die religiöse Aussage der 'Kontrast'-Stücke

Im Gegensatz zu den 'Durchführungs'-Stücken weisen die 'Kontrast'-Stücke kaum Beziehungen zum thematischen und symbolischen Material der Exposition auf: ihr Hauptanliegen ist nicht eine Weiterentwicklung der Attribute des Göttlichen, sondern eine Darstellung verschiedener Reaktionen auf das Ereignis von Bethlehem. Inhaltlich widmen sie sich den verschiedenen Weisen, wie sich die Welt als Ganzes, in all ihren Dimensionen, auf die Inkarnation in Jesus bezieht. Da gibt es Reaktionen aus der Natur (Vogelgesang), von Menschen (Propheten, Hirten und Weisen) und von nicht-irdischen Wesen (den Engeln und dem Geist der Freude), Verweise auf die in der Inkarnation waltende abstrakte Kraft (das Wort) und das ihr bestimmte Ziel (die furchtbare Salbung). Gesang, Schalmeienspiel und Tanz vermischen sich mit der Prophezeiung von Kämpfen und der Skepsis ob der Wahl dieser Welt als idealer Verwirklichungsbereich der Inkarnation.

Trotz der Betonung der reaktiven Perspektive entdeckt man bei genauer Analyse, dass Komponenten der fünf Eröffnungsstücke heimlich auch hier vertreten sind. Die wesentlichsten Verbindungen finden sich jeweils im zweiten Stück eines jeden Paares.

Während das achte Stück, *Regard des hauteurs*, keinerlei Zitate oder Verarbeitungsformen des symbolischen Materials aufweist – insofern der Vogelgesang nicht eigentlich 'thematisch' ist, sondern seine spirituelle Bedeutung aus dem Gesamtwerk des Komponisten ableitet – enthält das zehnte, *Regard de l'Esprit de joie*, alle musikalischen Symbole für Gottes Liebe: Das Gottesthema selbst wird erinnert, der Modus 2 bestimmt das Jagdlied und ist auch strukturell dem *Regard du Père* nachgebildet, und zudem verwendet Messiaen sowohl die Tonartsignatur von Fis-Dur als auch den Fis-Dur-Dreiklang mit sixte ajoutée. Während das zwölfte Stück, *La parole toute-puissante*, einzig den aus dem *Regard de la Vierge* erinnerten, die Ehrfurcht symbolisierenden Basscluster aufgreift, hört man in *Regard des Anges*, dem vierzehnten Stück, die aus dem *Regard du Fils sur le Fils* bekannte, die Manifestation des Ewigen in der Zeit versinnbildlichende 'rhythmische Signatur' sowie die in *L'échange* eingeführte asymmetrische Spreizung. Die zwei der Anbetung und Prophezeiung gewidmeten Stücke schließlich basieren in ihren Rahmenabschnitten beide auf dem in der Coda des *Regard de l'étoile* zuerst vernommenen Akkordes der Zeitlosigkeit.

Jesus als Ursprung und Zukunft (Umrahmende Synthesen)

Die beiden die Verschränkung von Durchführungs- und Kontraststücken umschließenden Sätze sind je als Zusammenschau angelegt. Der sechste Satz ist mit dem Titel *Par Lui tout a été fait* ein Blick aus der Vergangenheit, auf den Schöpfungsakt, dem "alles" seine Existenz verdankt; der zwanzigste, *Regard de l'Église d'amour*, ist der Blick aus der Zukunft: der Blick einer Gemeinschaft, die von diesem soeben zu Bethlehem geborenen Kind mehr als dreißig Jahre später gestiftet werden soll und die sich erst nach seinem Tod am Kreuz verwirklicht.

Musikalisch sind diese beiden Stücke nicht nur die umfangreichsten des Zyklus,[101] sondern stellen sich zudem als Synthesen des thematischen und symbolischen Materials dar. Dabei ergänzen sie sich, wie die folgende Darstellung zeigen möchte, in hervorragender Weise.

Die Schöpfung der Welt durch den göttlichen Logos

Im Zusammenhang mit "allem Geschaffenen" spricht Messiaen zuerst von Dingen, deren Dimensionen menschliches Auffassungsvermögen und irdische Logik überschreiten: von unendlichen Ausmaßen an Raum und Zeit (*foisonnement des espaces et durées*) sowie von den Extremen des ganz Großen und des ganz Kleinen (Galaxien und Photonen). Sodann lenkt er die Aufmerksamkeit auf ungewohnte Vorstellungen wie gegenläufige Spiralen und umgekehrte Blitze. Besonders diese letztgenannten Kategorien machen nachdenklich. Handelt es sich dabei um surrealistische Bilder, wie der Komponist sie in Sympathie mit den von ihm bewunderten Schriftstellern Paul Éluard und Pierre Reverdy gewählt haben könnte, oder verband er mit diesen verblüffenden Ausdrücken geistliche Inhalte?

[101] Addiert beträgt die Spieldauer des ca. 11-minütigen *Regard de l'Église d'amour* und des ca. 9-minütigen *Par Lui tout a été fait* ein Sechstel des gesamten, etwa 120 Minuten langen Zyklus. Auch im gedruckten Notentext gibt es nur ein anderes Stück, dass den 21 Seiten des sechsten und den 20 Seiten des zwanzigsten Satzes nahe kommt: der 19 Seiten umfassende *Regard de l'Esprit de joie*

Wenn Messiaen, wie das Expositionsstück *L'échange* nahe legt, die sich von einem Zentrum aus kreisend ausweitende Bewegung der Spirale als Symbol für spirituelles Wachstum betrachtet, so könnte er mit dem Bild einer "gegenläufigen Spirale" zweierlei verbunden haben. Auf physikalischer Ebene gliche eine umgekehrte Spirale einem Prozess allmählicher Verengung, in dem eine zunächst in weitem Abstand kreisende Materie allmählich immer stärker von einem zentralen Punkt angezogen wird. Aus theologischer Perspektive – besonders im hier implizierten Sinn einer in der Inkarnation des Gottessohnes gipfelnden Schöpfung – wäre die umgekehrte Spirale möglicherweise als Metapher für Gottes allumfassende Umarmung der Menschheit zu deuten: als eine Geste der Liebe, mit der sich eine majestätische Kraft den armseligen Kreaturen eines unbedeutenden Planeten zuwendet. Und wenn ein Blitz eine Energieentladung aus einer Wolke zur Erde (oder zu einer anderen Wolke hin) ist, so beschreibt das Bild des "umgekehrten Blitzes" vermutlich eine von der Erde ausgehende und in den Weltraum hinaus gerichtete Energie – und dient damit möglicherweise als weitere Metapher für die Errettung des gesamten Universums, die in der Geburt Christi von der Erde ausgeht.

Messiaen geht es also nicht um die Schöpfung der Genesis, die die entstehende Welt weitgehend in Begriffen dessen, was gesehen und verstanden werden kann, beschreibt. Die hier verwendeten Bilder erinnern vielmehr an den Beginn des Johannes-Evangeliums, das das Wort oder den Logos als Ursprung aller geschaffenen Dinge nennt. In seinem Begleittext scheint der Komponist diese Deutung zu bestätigen, indem er den Titel mit einer zusätzlichen Spezifikation wiederholt: "par '*Lui*' (le Verbe) tout a été fait". Messiaen spricht im Expositionsstück *Regard du Fils sur le Fils* zum ersten Mal von *la personne du Verbe* und von Jesus als dem fleischgewordenen Wort, *le Fils-Verbe*; in *La parole toute-puissante* und in *Regard de l'Onction terrible*, den beiden abstraktesten Stücken des Zyklus, greift er die Bezeichnung wieder auf. Während der Ausdruck jedoch in jenen drei Fällen stets als Erklärung der Natur Jesu dient (Jesus *ist* das inkarnierte Wort), erweitert Messiaen es hier in Hinblick auf die aktive Tat: dahingehend, dass alles, was ist, durch die Kraft dieses Wortes entstanden, Jesus *als Logos* also der Schöpfer der Welt ist.

Um die Unbegreiflichkeit der Schöpfung musikalisch darzustellen, entwirft Messiaen eine lange und höchst komplexe Form, in die er fast alle den Zyklus kennzeichnenden Symbole integriert. Hinsichtlich des gewählten Strukturschemas gibt es keinerlei Zweifel: In etlichen seiner Interviews bezeichnet er die Form des Satzes als Fuge und im Notentext markiert er

verschiedene Einsätze eindeutig als Thema, Kontrasubjekt oder *réponse contraire* (Antwort in Umkehrung bzw. Thema in Comes-Form und Inversion). Er scheint die Fuge als die einzig adäquate Form angesehen zu haben, um die Unermesslichkeit dessen, was die Schöpfung bedeutet, darzustellen. Über das In-die-Existenz-Treten von Raum, Zeit, Sternen und Energiepartikeln könne keiner wirklich sprechen, äußerte Messiaen wiederholt; auch er habe es nicht getan, sondern sich "hinter einer Fuge versteckt".

Diese Fuge ist jedoch tatsächlich in vieler Hinsicht recht ungewöhnlich. Was das Material betrifft, so erklingt das Thema nur dreimal in seiner Urform;[102] alle anderen Einsätze erfolgen als immer verschiedene und oft sehr drastisch abgewandelte Transformationen. Hinsichtlich des Gesamtaufbaus verwendet Messiaen ein Strukturmittel, das man im Zusammenhang mit einer Fuge kaum erwartet: eine ausgedehnte Spiegelung. Die drei letzten der sieben Abschnitte, die sich innerhalb der Takte 1-129 unterscheiden lassen, stellen einen vollständigen Krebsgang der ersten drei dar. Diese ungewöhnlich lange Retrogradbildung, die in ihrem letzten Takt mit derselben einzelnen Sechzehntel endet, mit der das Stück beginnt, erinnert an die im Begleittext erwähnten unbegreiflichen Prozesse: die "gegenläufige Spirale" und den "umgekehrten Blitz".

Dem Hauptteil der Fuge mit ihren palindromischen Flügeln beiderseits eines nicht symmetrischen Mittelabschnitts folgen drei weitere Abschnitte.[103] Darunter ist der achte Abschnitt ein dreißigtaktiger Kanon, den Messiaen in seinem Vorwort als "mysteriöses Stretto" bezeichnet, der neunte Abschnitt zitiert das Gottesthema in *fff* und stellt es dem Liebesthema gegenüber, und

[102] Das Thema besteht aus einem Takt mit 21 Sechzehnteln, dem ein einzelnes Sechzehntel *dis* als Auftakt vorausgeht. Das auf den ersten Schlag des dritten Taktes fallende *dis*, das zugleich als Beginn der folgenden Komponente dient, bildet einen logischen Abschluss des Themas, kehrt jedoch in späteren Einsätzen, in denen das Themaende entweder verkürzt oder verlängert ist, so nicht wieder. Für die fast identischen Einsätze vgl. T. 1-3, 43-44 und 59-61.

[103] Der Anteil des Palindroms am gesamten Stück ist faszinierend: Die konventionelle Art, Proportionen aufgrund der Anzahl der Takte bestimmen (hier: 129 aus insgesamt 231, d.h. etwa 3/5), ist in einem Werk, dessen Metrum in beinahe jedem Takt wechselt, natürlich unangebracht, auch wenn die Entscheidung des Komponisten bzgl. der Länge jedes Taktes als Ausdruck seiner Konzeption verstanden werden muss. Eine alternative Vorgehensweise, die die Anzahl der Sechzehntel in den jeweiligen Abschnitten zugrunde legt, käme einer sinnvollen Bewertung schon näher. Unter diesem Blickwinkel nimmt das Palindrom wenig mehr als die Hälfte des Stückes ein. Ein dritter Ansatz, der den vorgeschriebenen Tempoänderungen Rechnung trägt, führt zu einem dritten Ergebnis: die etwa 3 ¾ Minuten realer Spieldauer für das Palindrom bestreiten viel weniger als die Hälfte der Gesamtdauer dieses Stückes, die, je nach Auslegung der abschließenden *fermata lunga*, zwischen 8'40" und 9'00" liegt

der zehnte Abschnitt dient als Coda, in der, wie Messiaen im Notentext angibt, "die Schöpfung das Gottesthema singt". In der folgenden Skizze von *Par Lui tout a été fait* basieren die Proportionen in etwa auf der relativen Anzahl der Sechzehntel.

TABELLE 21 die Gesamtstruktur der Schöpfungsfuge

Abschnitte	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	Palindrom							Kanon	Themen	Coda

Die Fuge entspringt aus einem Thema, dessen Töne (*dis-e-f-fis-a-ais-h-c*) den Modus 4^5 repräsentieren. Wie in den vorangegangenen Kapiteln vielfach belegt, dient dieser Modus in diesem Zyklus als musikalisches Symbol für das Jesuskind. Das ist überraschend, würde man doch dem Titel zufolge eher erwarten, dass das Schöpfungsstück "aus dem Wort" und daher aus Modus 6, dem Symbol des göttlich inkarnierten Logos, entsteht. Doch scheint es Messiaen wichtig zu sein, musikalisch die Verbindung zu dem Kind herzustellen, auf das die "Blicke" seines Zyklus fallen. Es ist, als unterstrichen die Töne: Dieses Kind *ist* das Wort, das alles geschaffen hat.

Das auf den acht Tönen des Modus fußende Fugenthema ist in dreifacher Weise auffallend: durch seine tonale Anlage, seinen Rhythmus und sein Register. Die Wiederkehr des Ausgangstones *dis* am Ende der Phrase erzeugt einen Eindruck von Tonalität. In der Grundform, die in Takt 1-3, 43-45 und 59-61 von der linken Hand vorgetragen wird, wie auch in der der rechten Hand anvertrauten Inversion in Takt 7-9 und 59-61 ist dieser Schein von Verwurzelung zusätzlich dadurch verstärkt, dass die Phrase mit einem neunfach wiederholten Ton beginnt. Dabei bewegt sich der Rhythmus in von Sechzehntelpausen unterbrochenen Sechzehntelnoten und erzeugt eine klar erkennbare metrische Ordnung, indem alle harmonisch wichtigen Noten auf starke Taktteile fallen. Das für den originalen Themeneinsatz gewählte Register ist tief und der Tonraum eng; die Grundform des Themas enthält keine einzige Oktavversetzung irgendeines Tones.

Die Themenvariante, mit der die rechte Hand in T. 3-6 antwortet, ändert all dies: Vier verschiedene Notenwerte und drei Arten der Synkopierung, eine Aufsplitterung der ersten Note über drei Oktaven und eine Spreizung jedes Halbtonschrittes durch Oktavversetzung lassen das Thema äußerst exzentrisch klingen. Dieser Variante gegenübergestellt erklingt eine dritte Themenversion, deren Ausdehnung auf einen einzigen Takt komprimiert und in der Folge einer asymmetrischen Spreizung unterworfen ist.

Beispiel 78 das Fugenthema und seine vorherrschenden Varianten

Tonreihe und Muster im Fugenthema



Urform des Themas (T. 1-2 [3])



Variante 1 (T. 3-6, rechte Hand)



Variante 2 (T. 3-6, linke Hand)



Das Kontrasubjekt, den Fugengesetzen entsprechend als Gegenstimme zum ersten Themeneinsatz eingeführt, beruht auf zwei Komponenten: einem Tritonus (*d-gis*) und einer dreiteiligen Sequenz, deren Grundeinheit eine Dreitongruppe bildet – ein chromatischer Cluster mit Oktavversetzung der mittleren Note. Der Tritonus verselbständigt sich später, indem er auch ohne die Einbindung in das Kontrasubjekt, und zwar als Phrasenschlusspartikel, auftritt; vgl. dazu Takt 6 und 12.

Beispiel 79 das Kontrasubjekt der Schöpfungsfuge

Tonmaterial im Kontrasubjekt



Kontrasubjekt, Urform (T. 2)



Es scheint interessant, dass Messiaen in seinem Kontrasubjekt sowohl den Tritonus als auch die erste Dreitongruppe durch beträchtliche Pausen absetzt – als wolle er die Aufmerksamkeit der Hörer auf die beiden Grundkomponenten und ihre mögliche symbolische Bedeutung lenken, bevor er sie weiter verarbeitet. In Hinsicht auf eine spirituelle Bedeutung steht der

Tritonus oft für das Abstrakte und Neutrale; er ist das einzige Intervall, das sich selbst gleich bleibt, wenn man es umkehrt. Die dreifache Dreitongruppe dagegen erweckt trinitarische Assoziationen und erinnert damit noch einmal daran, dass Messiaen durch dieses Stück zur Schöpfung im Kontext der auf das Jesuskind fallenden Blicke betonen zu wollen scheint, dass dieses Kind das göttliche Wort, die zweite Person der Dreifaltigkeit *ist*.

Die drei Durchführungen der Fuge, die später im Krebsgang wiederkehren, zeichnen sich durch je individuellen Aufbau und unterschiedliche Materialverarbeitung aus. Die erste Durchführung (T. 1-12) besteht aus zwei analogen Segmenten: T. 1-6 und T. 7-12 entsprechen einander in einer verwickelten Kombination von Umkehrung, Variation und Fortspinnung. Thema und Kontrasubjekt sind umgekehrt und vertauscht (vgl. T. 1-2 mit T. 7-8); die Umkehrvariante mit radikal verändertem Rhythmus verbleibt in der oberen Stimme, während die ihr sowie der Schlusspartikel im tiefsten Register gegenübergestellte Figur keiner Transformation unterworfen, sondern vielmehr als lineare Entwicklung konzipiert ist (vgl. in der Unterstimme T. 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 12). Die Phrasenschlusspartikel schließlich wird wesentlich erweitert und verkettet jetzt sechs (statt nur vier) Tritoni.

Die zweite Durchführung (T. 13-42) besteht in ähnlicher Weise aus zwei miteinander korrespondierenden Segmenten, doch ist der Strukturprozess hier ein ganz anderer. Beide Segmente beginnen mit einem dreistimmigen Engführungskanon des Fugenthemas, der in der vierten Stimme jeweils von einer Ostinato-Figur begleitet wird. In Takt 13-20 schichten Sopran, Tenor und Bass Themeneinsätze im tonalen Abstand eines Halbtones und im rhythmischen einer Achtel aufeinander. Der Rhythmus wird durch drei aufeinander folgende Palindrome, Messiaens Symbole des Ewigen, bestimmt:

Beispiel 80: das rhythmische Symbol des Ewigen (erster Kanon)

Im korrespondierenden Engführungskanon der Takte 26-33 setzen Sopran, Alt und Tenor im Abstand von je einer Viertelnote ein und präsentieren das Fugenthema auf dem Grundton sowie auf den beiden den Tritonus des Kontrasubjektes bildenden Tönen.[104] Der Rhythmus ist Messiaens 'Signatur',

[104] Vgl. das Thema auf *dis* (Oberstimme), *gis* (zweite Stimme) und *d* (mittleres System). Die Begleitung besteht aus einer dreimaligen Figur aus sechs *staccato*-Dreiklängen, die mit einem zweistimmigen Satz aus kleinen chromatischen Gabelungen abwechselt.

das im *Regard du Fils sur le Fils* eingeführte und später mehrmals aufgegriffene Symbol für die Manifestation des Ewigen in der Zeit.

Beispiel 81: die irdische Manifestation des Ewigen (zweiter Kanon)



Beide Teilabschnitte schließen mit äußerst ungewöhnlichen Schichtungen. Das Kontrasubjekt, das hier in dreistimmigem Unisono und ***ff*** erklingt, umrahmt eine in ***p*** wiederholte Folge aus fünf Akkorden, deren zwei letzte, wie Messiaens Hinweis erklärt, eine komprimierte Form des Akkordthemas darstellen. (Da diese längere Version in mehreren nachfolgenden Abschnitten des Stückes eine Rolle spielt, soll sie von nun an als '[Fünf]-Akkorde-Thema' bezeichnet werden.) Die Haltebögen, die den Klang der Kontrasubjekttöne über das *piano* hinwegklingen lassen, zeigen, dass Messiaen einen doppelsträngigen Aufbau mit quasi gleichzeitig sich entfaltenden Realitäten im Sinn hatte.[105] Die so fragmentierten Kontrasubjekt-Einsätze sind wieder als Palindrome gebaut:

Beispiel 82: die Palindrome des Kontrasubjektes



Die dritte Durchführung der Fuge ist dreiteilig gebaut; ihre beiden äußeren Segmente bringen das Fugenthema in seiner originalen melodischen Gestalt sowie einer weiteren Variante und fungieren so als Rahmen.[106] Der neuntaktige Mittelteil (T. 50-58) ist in einer komplexen Textur dreier unabhängiger Stränge entworfen: Im tiefsten Strang erklingt ein oktavverstärktes Fragment des Fugenthemas (die Töne 4-14) als entfernte Variante der 'rhythmischen Signatur': zwei Palindrome und ein wachsendes Endglied:

[105] Vgl. T. 22, 34, 36, 39, 41

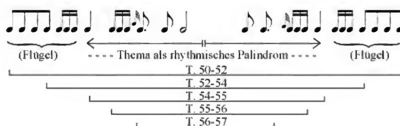
[106] Das Thema erklingt [1] auf dem Grundton *dis*, mit Oktavverstärkung (T. 43-44) und begleitet vom ursprünglichen Kontrasubjekt; [2] im Kanon mit seiner Umkehrung (T. 60-61: links auf *gis* in Oktaven, rechts auf *a*, verstärkt mit Oktave und kleiner Sept; [3] in einer großangelegten Welle, die durch sechs Oktaven abfällt, bevor sie wieder aufsteigt und sogar über das Ausgangsniveau hinausschießt, um dann schließlich auszulaufen (T. 45-46), begleitet von Splittern der fünf Akkorde, die sich später (T. 47-48) zum Tremolo zusammenziehen.

Beispiel 83: noch eine irdische Manifestation des Ewigen



Die Oktavenfolge, die in T. 50 in großen Zickzacksprüngen verläuft, wird sodann einer asymmetrischen Spreizung unterzogen. Im Verlauf von acht Transformationen bleiben drei Töne unverändert, während die anderen sich chromatisch verschieben.[107] Gleichzeitig wird im obersten Strang eine als perfektes rhythmisches Palindrom angelegte Version des Themas von Varianten umgeben, die im weitern Verlauf immer kürzer werden und schließlich den Schrumpfprozess sogar dahingehend ausdehnen, dass sie den Themeneinsatz selbst von beiden Seiten stutzen.

Beispiel 84: das Fugenthema inmitten eines rhythmischen Palindroms



Zwischen diesen beiden sehr verschiedenen Versionen des Fugenthemas liegt ein mittlerer Strang, der mit seinen unregelmäßigen Fragmenten einer sich gabelnden zweistimmigen Ostinato-Figur auf die zweite Durchführung zurück verweist.

Von den vielen in der dritten Durchführung enthaltenen spirituellen Aussagen können hier nur einige gedeutet werden. Man stellt u. a. fest, dass die beiden das Thema verarbeitenden Stimmen eine vertikale Expansion mit einer horizontalen Schrumpfung kombinieren; mit anderen Worten: Bei reduzierter Breite nimmt die Tiefe zu. Auch scheint es bezeichnend, dass die neun modifizierten Einsätze des Themenfragments in der linken Hand den

[107] Der erste, fünfte und sechste Ton – *fis*, *f* und *e* – bleiben unverändert, während die drei zwischen ihnen eingebetteten Noten schrittweise ansteigen und die beiden den unveränderten folgenden abfallen. Die drei letzten Noten jedoch, obwohl auch sie nicht stabil sind, kehren etwa in der Mitte des Segments ihre Bewegungsrichtung um, und die abschließende Note beginnt als statischer 'Grundton' *dis*, lässt sich jedoch später vom Abstieg anstecken.

fünf Wiederholungen des spiegelbildlich rhythmisierten Themas in der rechten gänzlich unsynchronisiert gegenüberstehen. Hat Messiaen hier vielleicht einen essentiellen Zug aller Schöpfung musikalisch zum Ausdruck zu bringen gesucht: nämlich dass sie sowohl überzeitlich ist (indem sie mit ihrem Schöpfer die Sphäre des Ewigen teilt) als auch zeitgebunden (indem sie sich in der Welt der Sterblichkeit manifestiert)? Vielleicht will der Komponist in seiner Sprache sagen: Jeder Mensch, der danach streben wollte, den Sinn und die innere Logik der Schöpfung zu begreifen, würde die beiden Aspekte des Ewigen und Zeitlichen als unsynchronisiert und höchst verwirrend empfinden – ebenso verwirrend, wie die Takte 50-58 des sechsten "Blickes auf das Jesuskind" dem Zuhörer erscheinen müssen.

Zwischen den ersten drei Durchführungen und ihrer krebsgängige Reprise erklingt ein Abschnitt, der fugentechnisch aufgrund des abwesenden Themas als Zwischenspiel erscheint. Der Komponist kennzeichnet die Takte jedoch ausdrücklich als "Mitte" und betont damit das Palindrom gegenüber der Fuge. Trotz seiner Kürze (T. 62-68) enthält der Abschnitt eine musikalische Verkörperung des sehr Kleinen und sehr Großen, der "Galaxien und Photonen", die der Komponist im Begleittext erwähnt. Mit einem Hinweis im Notentext zeigt Messiaen an, dass er das Material aus T. 45 entwickelt hat, wo das '[Fünf]-Akkorde-Thema' tatsächlich in ähnlicher Aufsplitterung erklingt. Der dynamische Effekt allerdings gleicht eher dem am Ende der zwei Segmente der zweiten Durchführung erzielten, wo Fragmente des Kontrasubjektes in ***ff*** eine "Konzentration des Akkordthemas" umrahmen.[108] In beiden Fällen sind die Schlusstöne der lauten Komponenten mit überhängenden Haltebögen markiert, klingen im Pedal nach und vermitteln so den Eindruck einer langen Note, der ein ungewöhnlicher Vorschlag vorangeht.

Der achte Abschnitt, der auf das lange Palindrom und seine mit einer Fermate verlängerte Schlusszäsur folgt (T. 130-160), besteht aus Themen-Stretti in asymmetrischer Spreizung. Hörer werden kaum in der Lage sein, über dem Puls in ständigen *non legato*-Sechzehnteln und dem kontinuierlichen *crescendo* von ***pp*** bis ***fff*** noch die Wechsel der Textur zu bemerken.

[108] Man vergleiche das im Verlauf der Takte 62, 64, 66 und 68 von drei auf elf in ***fff*** gespielte Töne anwachsende Kontrasubjekt und den leisen, "in Pedal stark vernebelten" Kanon des zerteilten '[Fünf]-Akkorde-Themas', der im Verlauf der Takte 63, 65 und 67 von beiden Enden her abnimmt, mit den Vorgängen in T. 21-25 und 34-42. Die Anzahl der Anschläge in jeder Parzelle der beiden Komponenten – 3, 5, 7 und 11 im wachsenden Kontrasubjekt, 31, 29 und 23 in der leisen Entwicklung – basiert auf den Primzahlen, die Messiaen nach eigener Aussage für die Darstellung alles Göttlichen einzig angemessen findet, da sie keine gleichmäßige Teilung zulassen.

Beim Lesen der Partitur erkennt man deutlich drei Segmente, in denen das Material jeweils unterschiedlich behandelt wird,[109] und auch die Tempokurve, die aus einer Beschleunigung um 80% im ersten Segment, einem konstant mäßigen Tempo im zweiten und einer Verlangsamung im dritten Segment zusammengesetzt ist, trägt dieser Einteilung Rechnung. In diesem Abschnitt überlagern sich demnach drei Prozesse: die Stetigkeit des Pulses, die einlinig ausgerichtete Progression anschwellender Lautstärke und die 'geschlossene' Kurve der Tempoentwicklung.

Auch der neunte Abschnitt (Takt 161-204) umfasst drei Teilabschnitte, die zudem beinahe identisch strukturiert sind. Das primäre thematische Material der Fuge ist hier in den Hintergrund gedrängt zugunsten des Gottesthemas, des '[Fünf]-Akkorde-Themas' und des Liebesthemas. Die erste Phrase des Gottesthemas ertönt – in ihrem ursprünglichen Fis-Dur-Kontext, jedoch hier in ***fff*** – in halben Noten auf den Schwerpunkten der Takte 161-164. Der als Phrasenabschluss erwartete Fis-Dur-Dreiklang ist durch den ersten Akkord des Liebesthemas (vgl. Anfang Takt 170) ersetzt. Die jeden Gottesthema-Akkord im Toccatastil umschwirrenden Akkorde, die mit *crescendo molto* und *pressez* äußerst dramatisch wirken, entstammen dem inzwischen wohlbekannten '[Fünf]-Akkorde-Thema'.

Im Anfangstakt dieses Abschnitts gibt Messiaen zum ersten Mal einen Hinweis auf die symbolische Bedeutung, die er dieser Übereinanderschichtung des '[Fünf]-Akkorde-Themas' mit jeweils verschiedenem Material beimisst: *La face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement* schreibt er in den Notentext – "das Antlitz Gottes hinter der Flamme und dem brodelnden Wasser". Diese Bilder erinnern an die Theophanien des Alten Testaments, in denen Gott sich nicht direkt zeigt, sondern durch die heftig bewegten Elemente der Natur, die seine Transzendenz und seine (Ehr)furcht erregende Größe bezeugen.[110]

[109] Erstes Segment, T. 130-141: dreistimmiger Kanon beginnend auf *dis* / *g* / *h* im Abstand von drei Sechzehnteln. Transformationszyklus von 12 Takten, in denen der erste Ton chromatisch fällt, die Töne 2-9 steigen und die Töne 10-13 unverändert bleiben, wodurch sich dramatische Kreuzungen und Implosionen ergeben. Zweites Segment, T. 142-153: die linke Hand, die in Oktaven von *dis* ausgeht, führt den oben beschriebenen Prozess fort mit weiteren 12 Transformationen; die rechte Hand setzt dem eine verlängerte und vertikal verdickte Umkehrform des Themas gegenüber. Drittes Segment, T. 154-160: Codetta mit Fragmenten.

[110] Vgl. Dtn 4, 24: "Denn der Herr, dein Gott, ist verzehrendes Feuer", auch Hebr 12, 29 und Dtn 4, 36: "Vom Himmel herab ließ er dich seinen Donner hören, um dich zu erziehen, auf der Erde ließ er dich sein großes Feuer sehen, und mitten aus dem Feuer hast du seine Worte gehört."

Kehrt man mit dieser Erkenntnis zur musikalischen Sprache zurück, so erkennt man, dass Messiaen die je anderes Material überlagernden Akkorde benutzt, um auf Gottes Anwesenheit auf Erden hinzuweisen – seine stetige Gegenwart, die jedoch im Interesse der Menschheit, welche eine direkte Konfrontation nicht überleben würde, verschleiert ist. Wie das vorangegangene Kapitel gezeigt hat, beherrscht die Grundform des Akkordthemas das dem Blick der Engel auf das Jesuskind gewidmete Stück, der grenzenlosen Verwunderung jener majestätischen, mächtigen und (nach Rilke) "schrecklichen" Wesen. Hier bietet sich also endlich ein Schlüssel zur spirituellen Bedeutung dieser musikalischen Komponente.

Der Fis-Dur-Akkord, den man zum Abschluss der Gottesthema-Phrase erwartet, wird wie gesagt durch das Liebesthema ersetzt (T. 170). Sowie die Musik nach diesem durch Verlangsamung hervorgehobenen Thema wieder zum vorherigen Tempo zurückgekehrt ist, beschließt Messiaen diesen Teilabschnitt mit einem Takt, der im Bass die ersten zwölf Töne des Fugenthemas in gleichmäßigen Sechzehnteln zitiert, in mit Akzenten betontem ***ff*** und mit Oktavversetzungen, die jeden ursprünglichen Halbtonschritt in eine verzerrte Oktave verwandeln.

Der ganze Teilabschnitt – die ursprüngliche Gottesthema-Phrase mit den ihr überlagerten "Feuer-und-Wasser"-Akkorden, dem anschließenden Liebesthema sowie dem Fugenthemaeinsatz im Bass – wird zweimal sequenziert. Das Gottesthema erklingt infolgedessen in allen drei Transpositionen des Modus 2 und liefert so eine 'vollkommene' Manifestation des modalen Symbols für Gottes Liebe. Die zwei Sequenzen sind allerdings entscheidend erweitert. Den Akkorden, die den Höhepunkt des Gottesthemas verschleiern, fügt Messiaen die Takte 176-177 und 169-195 hinzu, und gegen Ende des Abschnitts schreibt er einen dreifachen, rhythmisch augmentierten Einsatz des Liebesthemas sowie einen fünffachen Einsatz des zwölftönigen Fugenthemas.

Wollte man die diesem Abschnitt des Schöpfungsstückes unterliegende theologische Botschaft Messiaens deuten, so müsste man bemerken, dass der Komponist die Schöpfung nicht als einen ausschließlichen Akt des Wortes darstellt, wie es der Satztitel nahe legt. Gottes Liebe, die sich dem Menschen durch Flammen und brodelnde Fluten in dreifacher (und damit modalsymbolisch 'vollendeter') Weise mitteilt, erzeugt ihrerseits direkt die Liebesfähigkeit der Menschen und erfüllt damit die Botschaft des Logos.

Die zehnte Durchführung (Takt 205-231) ist als Coda der gesamten Fuge konzipiert. Sie ist vom Rest des Stückes durch eine Viertelpause abgesetzt, die visuell noch dadurch betont wird, dass Messiaen ihr einen eigenen

Takt zuweist. Dies ist, wie Messiaens Anweisung zum Pedalabbruch deutlich macht, kein Schwebezustand über einem allmählich verblassenden Klang, sondern ein kleines Stückchen leeren Raumes.

Visuell markiert durch die Sechs-Kreuze-Signatur, eines der Symbole für Gottes Liebe, umfasst die Coda mehrere Teilabschnitte. Diese scheinen eine Art zusammenfassender Rückschau über die hervorstechendsten Bestandteile des Materials dieser Fuge geben zu wollen. Messiaens Etikettierung im Notentext steckt wiederum unmissverständlich den Interpretationsrahmen ab.

In Takt 205-210 steht unter dem Basssystem der Satz "Die Schöpfung singt das Gottesthema". Im Vorwort ist dieser Satz ein wenig erweitert, sowohl im Wortlaut als auch und vor allem in der Bedeutung; dort heißt es: "Die Schöpfung beginnt von neuem und singt das Gottesthema". Man fühlt sich hier an den letzten Satz des Begleittextes zu diesem Stück erinnert, in dem Messiaen schreibt: "Eines Tages öffnet die Schöpfung uns den strahlenden Schatten seiner Stimme". In einem Tempo, das um etwa ein Drittel langsamer ist als das des vorausgehenden Abschnitts, erklingen in jeder der beiden Hände des Pianisten die Akkorde der Gottesthema-Phrase. Doch statt des gewohnten Rhythmus und der erwarteten homophonen Textur hört man gleichmäßige Sechzehntel und eine Engführung mit Einsätzen im Abstand von nur einer Sechzehntel, gefolgt von zunehmend verkürzten Gruppen, die schließlich in einen homophonen Takt mit sechs pedalisierten *staccato*-Akkorden mündet. Unmittelbar anschließend wird die ganze Phrase in variierter Transposition wiederholt, wobei der homophone Takt krebsgängig verläuft. Dieses Teilsegment der Coda nimmt also das Gottesthema-Zitat des *neunten* Abschnitts wieder auf, unterzieht es dem aus dem *achten* Abschnitt bekannten "mysteriösen Stretto", und greift in seiner Retrograd-Behandlung des Ergänzungstaktes auf den Krebsverlauf des *fünften bis siebten* Abschnitts zurück.

Takt 211-220 basieren auf einer rhythmisch neutralisierten Reminiszenz des Liebesthemas, das, von der linken Hand vorgetragen, fünfundzwanzigmal (mit kleinen Änderungen gegen Schluss) wiederholt wird. Unterdessen erinnern in der rechten Hand kleine Gabelungsfiguren an die Ostinato-Begleitung im zweiten Fugenabschnitt; doch während dort beide Stimmen aktiv sind (s. Takt 28-33), unternimmt hier nur eine der Stimmen einen chromatischen Abstieg und lässt die andere auf einem fast ununterbrochenen Orgelpunktton *cis* zurück. Die diesen Orgelpunkt zuweilen unterbrechenden Töne erzeugen im obersten Register eine eigene Melodielinie, die metrisch sowohl von den Liebesthema-Variationen in der Unterstimme als auch von

den Gabelungsfiguren im Mittelfeld unabhängig ist und die spirituelle Aussage, auf die das ganze Stück hinzulaufen scheint, unterstreicht: Mit ihren vielfachen *dis*, *fis*, *ais* und *cis* bilden die Töne die Septakkordversion des Fis-Dur-Dreiklangs mit sixte ajoutée, der als Symbol für Gottes Liebe eine so große Rolle spielt.

Beispiel 85 die Spitzentonmelodie über dem Orgelpunkt und den Liebesthema-Variationen, T. 211-220



Dieser Teilabschnitt endet, in *plus lent*, mit einem Takt, der den vierten und fünften der Folge aus fünf Akkorden, also Messiaens Akkordthema in seiner kompaktesten Form, aufgreift und in vierfacher Transposition jeweils um eine große Terz nach oben schwingt. Die Wahl gerade dieses Transpositionsintervalls, das Messiaen ansonsten vornehmlich für Themen verwendet, die auf Modus 2 basieren, stellt eine Verbindung zum Gottesthema her, während die Akkorde selbst, wie Messiaens Erklärungen im vorangehenden Abschnitt festschreiben, für das verzehrende Feuer und die verschlingende Flut stehen, hinter denen sich Gottes Antlitz verbirgt, wenn er sich den Menschen nähert.

Der zweite Teilabschnitt der Coda (Takt 222-228) ist rhythmisch eine genaue Wiederaufnahme des vierten Fugenabschnitts, der das Zentrum des großflächigen Palindroms bildet. Material und Textur jedoch sind nicht dieselben wie zuvor. Messiaen kontrastiert hier die drei ersten Akkorde des Gottesthemas mit vielfachen Wiederholungen des letzten Gliedes aus dem '[Fünf]-Akkorde-Thema'.

Nach einer Viertelpause, die wie vor Beginn der Coda durch einen separaten Takt hervorgehoben ist, erklingt das Fugenthema zum letzten Mal. Der Rhythmus in gleichmäßigen Achteln und die Oktavversetzungen verbinden diese Version mit der im *neunten* Abschnitt gehörten; der Satz erinnert mit seiner zweistimmigen Engführung an die zweistimmige Engführung der Fünf-Akkorde-Variation im *vierten* Abschnitt – an eben jene Textur des Palindrom-Mittelstücks, das in den vorangegangenen Takten durch eine einfache Wiederholung eines Akkordes ersetzt war.

Die Coda schließt mit einem mächtigen *accelerando*; Messiaens Eintragung in einen einzigen Takt lautet hier *Très modéré - Pressez - Très vif.* Ein aufsteigendes Arpeggio, das mit dem Fis-Dur-Dreiklang beginnt und in seinem Verlauf alle zwölf Töne umfasst, vermittelt Hörern den Eindruck eines '*fis* mit all seinen Obertönen', obwohl die Reihenfolge der Töne dieser Interpretation im Grunde widerspricht. Dieser Akkord soll laut Messiaen in einer *fermata lunga* weiterschwingen, womöglich, bis der Klang von allein erstirbt.

Die geistige Botschaft der drei dem großen Palindrom folgenden Abschnitte ist vielschichtig; wie stets können hier nur einige Aspekte angerissen werden. Das "Geheimnis" des achten Abschnitts scheint, musikalisch nacheinander, die beiden Dimensionen dessen, was Gott geschaffen hat, zu enthüllen. Indem Messiaen zunächst eine rhythmisch äußerst gleichmäßige Version des Fugenthemas einführt, in der die Sechzehntel in fünf Dreiergruppen zusammengefasst sind, lenkt er die Aufmerksamkeit noch einmal auf das menschgewordene Wort und seine Teilhabe an der Dreifaltigkeit. Die bestechende Ordnung des Transformationsvorgangs, dem das Thema in der ersten Engführung unterzogen wird, kann als eine symbolische Aussage über die Gesetzmäßigkeit der Schöpfung gelesen werden: das dreistimmige Stretto mit seinen metrisch rationalen Einsätzen, seiner (asymmetrischen, aber doch absolut voraussagbaren) vertikalen Spreizung und seinem unaufhaltsamen Anwachsen der Tonstärke scheint die Notwendigkeit spirituellen Wachstums anmahnen zu wollen.

Die darauf folgende Engführung mit Einsätzen unsynchronisierter Länge scheint die Wahrheit von einem anderen Blickwinkel darzustellen. Die inzwischen vertraute, gesetzmäßige, fünfzehnschlägige Version des Fugenthemas wird hier einer Fassung gegenübergestellt, die von Einzigartigkeit und Unableitbarkeit spricht. In dem Augenblick, in dem die Vollendung der zwölften Transformation der regelmäßigen Version die Spannung zwischen Gesetzmäßigkeit und Einzigartigkeit bloßstellt – gleichsam die Unvereinbarkeit von Vorbestimmung und freiem Willen –, erinnert die SIEBENfache Transformation einer SIEBENschlägigen Version im Bass an die potentielle Sündhaftigkeit, die aus der Spannung zwischen Gehorsam einerseits und der Verwirklichung individueller Neigungen andererseits resultiert.

Der neunte Abschnitt berührt in mehrfacher Hinsicht wie eine Antwort auf dieses Dilemma. Sowohl Messiaens Worte von "Gottes Antlitz hinter der Flamme und dem brodelnden Wasser" als auch seine musikalische Zeichnung, in der das Gottesthema in seinem letzten Akkord zum Liebesthema wird, verweisen auf die Kommunikation des Schöpfers mit seinen

Geschöpfen. Mittels der musikalischen Symbole der Vollendung – das Material erklingt in allen drei Transpositionen des Modus 2, das Fugenthema enthält hier genau ZWÖLF Töne – scheint Messiaen seiner Überzeugung Ausdruck zu verleihen, dass Gottes Liebe den Plan seiner Schöpfung zur Vollendung bringen wird, unbeirrbar durch menschliche Fehlbarkeit.

Der zehnte Abschnitt kann als Zusammenfassung dieser beiden Aspekte auf höherer Ebene interpretiert werden. Gottes Liebe, versinnbildlicht in dem Gottesthema-Exzerpt, erklingt in Engführung und erinnert an das Dilemma zwischen Gesetzmäßigkeit und Einzigartigkeit im achten Abschnitt. Die menschliche Liebe zu Gott, dargestellt in der Form vielfacher Wiederholungen des Liebesthemas in einer horizontal sich ausweitenden Version, wird in der melodischen Verwirklichung des 'Liebesakkordes' in der Oberstimme überhöht durch Gottes Liebe. Sodann erinnert die Musik noch einmal daran, dass Gottes Liebe "Galaxien und Photonen" umgreift, indem eine Übereinanderschichtung des ganz Kleinen mit dem ganz Großen in einer Form erklingt, die das Gottesthema hinter "Feuer und brodelnder Flut" zeigt. Schließlich verbinden die letzten Takte den Logos, durch den alles geschaffen ward, in seiner ganz gleichmäßigen und (mit zwölf Schlägen) 'vollkommenen' Form mit einer irrationalen aber emotional überzeugenden Version von Gottes Liebe.

Die Gemeinschaft der Gläubigen

Das Pendant zum Schöpfungs-Stück ist der abschließende Satz, *Regard de l'Église d'amour*. Dieses Stück basiert wiederum sowohl musikalisch als auch theologisch auf Gottes Liebe; in der Tat endet es, wie schon zu Beginn der Analyse dieses Zyklus erwähnt, mit einer vollständigen Variation des *Regard du Père*.

I	II-IV	V	VI	VII-XIX	XX
- - - Exposition - - -			- - - - Durchführung / Kontrast - - - -		
Gottesthema		1. Variation			2. Variation

Wie Messiaens Titel und Begleittext anzeigen, ist die Kirche für den Komponisten eine Manifestation der Liebe Gottes in Form einer Gemeinschaft: die Verwirklichung des mystischen Leibes Christi oder, in Weiterführung des Gedankens, des mystischen Wortes. In diesem Sinne ist die

Kirche somit wesentlich definiert durch einen Vorgang, in dem die Botschaft von der Inkarnation des Wortes von Christ zu Christ weitergegeben wird, in einer Art horizontaler Widerspiegelung des von oben erhaltenen Geschenkes. Im Zusammenhang mit der menschlichen Fähigkeit, Gott wahrhaft zu lieben, spricht Messiaen oft von Gnade – meist im Sinne der Gnade, dank der Gott die Menschheit als Kinder anerkennt.

Messiaens Wortwahl im ersten Satz des Begleittextes, "Die Gnade lässt uns Gott lieben, wie Gott sich liebt", evoziert einen weiteren Spiegelungsprozess. Gott liebt sich selbst, und seine Kirche erfüllt ihre vorbestimmte Aufgabe am besten, scheint Messiaen sagen zu wollen, wenn ihre Liebe der gleichkommt, die Gott für sich selbst empfindet. Diese Aufforderung enthält eine Anspielung auf die vertraute Aufforderung, seinen Nächsten wie sich selbst zu lieben. Doch während die Ermutigung zu echter brüderlicher Liebe die menschliche Eigenliebe zum Ausgangspunkt nimmt und damit einen Grad an Liebe verlangt, der *per definitionem* für jedermann erreichbar ist, verlangt die Herausforderung, Gott so zu lieben, wie er sich selbst liebt, dass die Menschen der vermutlich unendlichen und über alles erhabenen Liebesfähigkeit Gottes nachzustreben suchen. Dies aber ist ein Ziel, das ohne Gottes Gnade stets unerreichbar bleiben müsste.

Der erste Abschnitt des Stückes ist einer Darstellung dieses zweifachen Spiegelungsprozesses gewidmet; zudem enthält er mehrere Parameter, die das Ausmaß der Liebe zu symbolisieren scheinen. Man unterscheidet zwei Komponenten, die innerhalb von nur sechs Takten jeweils zwei Transformationen durchlaufen. Die erste, in Takt 1 vorgestellt, zeigt in der rechten Hand eine rasche, steil an- und wieder absteigende Figur. Der gleichmäßige Rhythmus unterstreicht die vollkommene Achsensymmetrie der Töne (und, sekundär, die Symmetrie der Dynamik). Das Gegenstück in der linken Hand ist nicht nur ebenfalls in sich horizontal symmetrisch angelegt, sondern entpuppt sich zudem als eine etwas verzerrte vertikale Spiegelung der Figur der rechten Hand: sowohl die Quartenintervalle als auch die verbindenden Schritte erscheinen alle ein bisschen 'zu klein' im Vergleich zur Oberstimme. Die zweite Komponente, eingeführt in Takt 2, erklingt im Gegensatz zur vorangegangenen komplexen Mehrstimmigkeit in einfacher Oktavverdoppelung. Die horizontale Symmetrie ist hier eine des Rhythmus, nicht der Tonfolge.

In ihrer ursprünglichen Gestalt vereinigen die beiden Komponenten somit den geistigen Aspekt – die brüderliche Weitergabe der frohen Botschaft vom menschgewordenen göttlichen Logos (in perfekter horizontaler Symmetrie) und den Versuch, Gottes "Liebe zu sich selbst" zu imitieren (in

einer vertikalen Symmetrie, bei der die Imitation tatsächlich ein wenig 'zu klein' ausfällt) – mit einer vielseitigen Handlung, die von demselben Geist getragen ist, sich jedoch in jeder Situation unterschiedlich manifestiert (das rhythmische Palindrom mit freier Tonwahl).

Die Transformationen der ersten Komponente in Takt 3 und 5 bestehen aus internen Erweiterungen: Der Höhepunkt des ersten Taktes wird zweimal überschritten, so dass man meint, aus dem Zentrum der Figur einen Einschub erwachsen zu sehen, der den angelegten Affekt überhöht und vertieft. Umgekehrt erfährt die zweite Komponente eine äußere Erweiterung. Das dreioktavige rhythmische Palindrom aus Takt 2 klingt in Takt 4 an beiden Flanken um zwei zusätzliche Achtel verlängert; in Takt 6 wird dieser Form noch je eine Dehnung um ein Sechzehntel sowie eine weitere Achtel hinzugefügt. Die Spiegelung ist rhythmisch perfekt, während die Kontur allenfalls eine vage gestische Korrespondenz nahe legt.

Bild 6: vielschichtige Spiegelungsprozesse in der Kirche der Liebe



Dieser ganze Abschnitt kehrt später, in Takt 85-92, wieder, wenn auch mit entscheidenden Veränderungen. Man kann die modifizierte Reprise auf verschiedene Weise interpretieren. Entweder meint man zu hören, dass die Reihenfolge der beiden Komponenten vertauscht ist und jede drei und nicht nur zwei Transformationen hervorbringt. Oder aber man sieht den ursprünglichen Eröffnungsabschnitt (vgl. Takt 1-6 mit Takt 86-91) als zweifach erweitert: horizontal mit einem zusätzlichen Takt an jedem Flügel und vertikal, indem die zweite Komponente, das rhythmische Palindrom, nun die zweistimmige, ungenau spiegelnde Textur der ersten übernimmt.

Insbesondere die letztere Perspektive eröffnet interpretatorisch interessante Ausblicke. Ab Takt 87 nimmt die zweite Komponente eine neue Dimension an, indem sie ihr dreitöniges rhythmisches Palindrom in einer Form vertikal unvollkommener Symmetrie darbietet. Die Mission der Kirche, das Evangelium der göttlichen Liebe zu verbreiten, ist wiederum verbunden mit dem Vorbild: der Liebe Gottes zu sich selbst. Ergänzend hierzu entkräftet der Komponist in dieser Reprise die horizontale Spiegelung der ersten Komponente. Der hinzugefügte Takt 92 verzichtet sogar gänzlich auf bilaterale Symmetrie, indem er lediglich das, was zuvor die zweite Hälfte des

Modelltaktes war, aufgreift. Nach einer gewissen Zeit liegt der Akzent somit nicht mehr auf der Nachahmung eines horizontalen, d. h. zeitlich vorangehenden Vorbildes. Vielmehr muss sich die Kirche bemühen, das zu werden, was jedes ihrer Mitglieder im Augenblick der Schöpfung war: ein Ebenbild des Schöpfers, geschaffen in perfekter vertikaler Symmetrie.

Die neben den Spiegelungsformen zweite tragende Komponente des Stückes ist das Gottesthema: Gottes Liebe in ihrer ausdrücklichsten Form. Die charakteristische Phrase findet sich eingestreut in allen strukturell wichtigen Augenblicken des die Kirche der Liebe preisenden Stückes:

- Zu Beginn der eingerahmten Passage (T. 7-8) ertönt die Gottesthema-Phrase in Modus 2^3. Indem er den ersten Akkord mittels vielfacher Wiederholung und den letzten durch ein Arpeggio im hohen Register verlängert, unterstreicht Messiaen den tonalen auf Kosten des modalen Bezugs. Allerdings wird die selbstbewusste Verankerung in H-Dur in letzter Minute durch eine Bass-Synkope in Frage gestellt. Die Töne können als *a* und *e* mit ihren chromatischen Nebennoten gehört werden. Bei dem *a* handelt es sich um den tiefsten Ton der Tastatur, der zusammen mit zwei oder drei chromatischen Nachbarn in diesem Zyklus das Symbol der Ehrfurcht bildet. Dieser tiefstmögliche chromatische Cluster erklang, wie mehrfach erwähnt, erstmals im *Regard de la Vierge*, das im *Regard de l'Église d'amour* noch zwei weitere Male zitiert wird, später erneut in *Première communion de la Vierge*, *Noël* und *La parole toute-puissante*. Das *e* ist in den *Vingt Regards* das (ebenfalls vertraute) Symbol für die zuverlässige Gegenwart Gottes. Wollte man diese Kombination interpretieren, so könnte man sagen, dass Messiaen die Liebe Gottes zuerst erklingen lässt und sodann mit einem mächtigen Donnerschlag bestätigt. Dieser Schlag erinnert zugleich an die beruhigende Gegenwart Gottes bei der für die Menschen schwierigen Aufgabe der Jesusnachfolge und an die Ehrfurcht der Menschen vor Gott und seinem Heilsplan.
- In Takt 17-18 verwendet Messiaen die Gottesthema-Variante der Takte 7-8 in der zweiten Transposition des Modus mit Bezug auf Des-Dur. Die Tonartenfolge H-Dur/Des-Dur oder, enharmonisch korrigiert, H-Dur/Cis-Dur legt eine Deutung als Subdominante und Dominante einer implizierten Tonika Fis-Dur nahe, also eine Art großflächig angelegter Kadenz, die in die Tonart des ersten Zyklussatzes zurück münden würde. Das geschieht tatsächlich; doch zuvor geht die harmonische Entwicklung noch andere Wege. Der dritte Einsatz des Gottesthemas steht in F-Dur. Er wird nicht nur durch den

Synkopenschlag im Bass bestärkt (T. 28), sondern erhält zudem eine Erweiterung, so dass er der dritten Phrase des *Regard du Père* gleicht.
- Außerhalb des beschriebenen Rahmens zitiert Messiaen das Gottesthema erneut, wenn auch zunächst nur mit einer Melodielinie in der linken Hand (vgl. T. 105-107). Die implizite Tonart ist hier das längst vorausgeahnte Fis-Dur. Die Begleitung besteht aus einem vierschlägigen Ostinato in einer Kurvenform, die stark an ein ähnliches Ostinato im *Regard de la Vierge* gemahnt (vgl. IV: Takt 42-44 und 49- 51).
- Schließlich ertönt das Gottesthema ab Takt 161 in seinem originalen tonlichen Kontext, der ersten Transposition des Modus 2, in deutlichem Bezug auf die ihm ursprünglich zugeordnete Tonart Fis-Dur, die hier durch die ausdrücklich notierte Sechs-Kreuze-Signatur betont wird, und in seiner vollständigen Ausdehnung von zwei Strophen mit Coda. In den Phrasenpaaren, die jede Strophe eröffnen, ist der Basscluster beibehalten; außerdem bildet das Subkontra-*a* in sehr prominenter Form den Schluss des ganzen Stückes (und damit des Zyklus), als wolle Messiaen seine Hörer ermahnen, den Ehrfurcht gebietenden Aspekt der Inkarnation stets im Auge zu behalten.

Das letzte der angekündigten drei Zitate aus dem *Regard de la Vierge* entwickelt sich inmitten dieser Variation des *Regard du Père*. Am Ende der zwei Strophen gibt Messiaen jeweils nach dem erwähnten Bassanschlag und der akkordischen Ostinato-Kurve einem Einschub Raum. Die Oberstimme, der hier ein neues Gegenstück in der linken Hand beigegeben ist, geht auf die herzzerreißende Klage Marias zurück; vgl.

IV *Regard de la Vierge*	XX *Regard de l'Église d'amour*
T. 35-36, 95-96	T. 173, 189
T. 37-39, 97-99	T. 174-176, 190-192

Neben den Spiegelungen der von den Gläubigen imitierten Gottesliebe und den Zitaten zyklischen Materials gibt es im Hauptteil dieses Stückes zuletzt noch ein drittes tragendes Element. Eingeführt in Takt 9-16 zeichnet es sich durch schnelles Tempo und von ***pp*** bis ***ff*** anwachsende Intensität aus. Die linke Hand beruht auf einer Kontur, deren Ausgangsform als horizontal aufgesplitterter chromatischer Cluster gelesen werden kann; die Töne *c-cis-d-es-e-f* erklingen dabei in der Reihenfolge *f–e–cis–c–d–es, f–e–cis–c–d*. In den drei darauf folgenden Takten wird diese Kontur einer asymmetrischen Spreizung unterworfen, bei der die drei höchsten Töne chromatisch ansteigen, während die drei tiefsten Schritt für Schritt abfallen; zum ersten Mal im Zyklus bleibt bei einer Spreizung kein Ton unbeirrt. Das viertaktige Segment

wird sodann eine Quart höher wiederholt (vgl. T. 13-16 mit T. 9-12). Im weiteren Verlauf des Stückes ertönen fünf zusätzliche Transpositionen: zwei im Anschluss an das transponierte Gottesthema-Zitat (vgl. T. 19-22, 23-26) und drei nach der Schließung des von den Spiegelungsformen gebildeten Rahmens (vgl. T. 93-96, 97-100, 101-104).

Die Oberstimme stellt all diesen Veränderungen eine als Arabeske verbrämte Zwölftonreihe entgegen (siehe hierzu die ersten beiden Sextolen in Takt 9), deren sofortige Wiederholung auf ihrem Schlusston verweilen muss, bis der Bass geendet hat. In den folgenden Takten werden die zwölf Töne jeweils neu geordnet, wobei nur der Anfangston *e* unverändert bleibt. Die in den Takten 9-12 aufgestellten vier Versionen der Reihe kehren als Gegenstimme zu allen Transformationen und Transpositionen der linken Hand unverändert wieder.

Der Symbolgehalt dieses Materials geht auf das Stück zurück, das als erstes in den *Vingt Regards* den Transformationsprozess der asymmetrischen Spreizung verwendet. In *L'échange*, dem Zentrum der 'Exposition' des Zyklus, ist der Vorgang der allmählichen Verzerrung mit der Vorstellung vom "Handel" bzw. "Austausch" zwischen Gott und den Menschen verbunden: Gott wird Mensch, damit die Menschen gottähnlich werden mögen. Der unbeirrbare Ton *e* steht dort für die zuverlässige, unwandelbare Gegenwart Gottes. Im Verlauf des Zyklus greifen mehrere Stücke die Verbindung der asymmetrischen Spreizung mit dem unveränderlichen Ton *e* wieder auf. Nicht ganz so auffällige Beispiele finden sich in den früher in diesem Kapitel erwähnten drei Wachstumspassagen des Schöpfungsstückes; vgl. VI: Takt 50-58, wo sich die Kontur der linken Hand um einen unberührt wiederkehrenden Septsprung von *f-e* verändert, und VI: Takt 130-141, wo die führende Oberstimme der dreistimmigen Engführung sowie ihre Fortsetzung in der linken Hand (T. 142-153) ihre immer weiter ausladenden Modifikationen stets mit einer auf *e* zusteuernden Viertongruppe schließt. Auch die kontrapunktische Version in der Oberstimme von Takt 142-154 endet mit drei konstanten Tönen, deren Zielpunkt wiederum *e* ist. Im *Regard de l'Esprit de joie* ist die Kombination aus asymmetrischer Spreizung und unwandelbarem *e* noch deutlicher, da hier beide Hände Transformationen unterworfen sind, die stets auf einem im Unisono zusammenfallenden *e* enden (vgl. X: Takt 41-59).

Im *Regard de l'Église d'amour* wird also sowohl die Behauptung, eine spirituelle Transformation der Menschen sei nötig, als auch das Versprechen von Gottes unwandelbarer Gegenwart noch einmal erneuert. Zum Abschluss der Analyse des Hauptteiles hier der Bauplan des ganzen Stückes:

Tabelle 22: der Aufbau des *Regard de l'Église d'amour*

Exposition		Reprise	
T. 1-6	Palindrome	85-92	Palindrome (erweitert)
7-8	Gottesthema		
9-16	asymmetrische Spreizung	93-104	asymmetrische Spreizung
17-18	Gottesthema	105-107	Gottesthema
19-26	asymmetrische Spreizung		
27-30	Gottesthema		
1. Kontrast		2. Kontrast	
T. 31-54, 55-84	Liebesthema	112-160	Glockenrondo

Schlussabschnitt	
T. 161-196	Gottesthema
196-220	äußere Erweiterung (Coda)

Der erste Kontrastabschnitt bringt, wie Messiaens Bemerkung in der Partitur deutlich macht, eine Variante des Liebesthemas. Man erinnere sich, dass die Urform dieses Themas bereits in einem Phrasenende des *Regard du Père* verborgen angelegt ist, erst nach der Exposition, im Schöpfungsstück *Par Lui tout a été fait*, vom Komponisten offiziell vorgestellt wird, und dass es aus drei verschiedenen Akkorden mit insgesamt vier Anschlägen besteht, wobei der vierte eine Umkehrung des dritten darstellt. Die in dem Thema evozierte Liebe wurde als Liebe des Menschen zu Gott interpretiert.

Die im letzten Stück des Zyklus erklingende Variante schließt einen Kreis – sowohl hinsichtlich des musikalischen Materials als auch hinsichtlich der spirituellen Symbolik. Das Liebesthema erklingt hier in einer Transformation, die aufgrund ihres wiederholten verlängerten Auftakts mit dreitönigem melodischen Abstieg an das Jagdlied aus dem *Regard de l'Esprit de joie* erinnert (vgl. XX: Takt 31-32 mit X: Takt 60-61 etc.). Eine andere, in die Harmonien des Gottesthemas gekleidete Variante desselben Jagdliedes war in Marias Magnifikat in *Première communion de la Vierge* zu hören (vgl. XI: Takt 20-21 mit X: Takt 60-61, s. o. Bsp. 70). Die an diesem Zirkel beteiligten Stücke nehmen symmetrische Positionen im Zyklus ein:

Tabelle 23: die Transmutationen des Liebesthemas

I	X	XI	XX
Gottesthema (indirekt darin:) Liebesthema	Jagdlied	Gottesthema im Rhythmus des Jagdliedes	Liebesthema im Rhythmus des Jagdliedes
Gottes Liebe (- die menschliche Liebe zu Gott)	der glückselige Gott	Marias Glück (Magnifikat)	das Glück in der Kirche der Liebe

Messiaens Musik legt nahe, dass nicht nur Gottes Liebe zu seinem als Kind von Bethlehem geborenen Sohn von ekstatischer Glückseligkeit erfüllt ist, sondern auch Marias Begreifen ihrer wunderbaren Mutterschaft sowie das gemeinsame Erlebnis der Liebe zu Gott und Christus, wie es in der "Kirche der Liebe" erfahren werden kann.

Die zweitaktige Liebesthema-Phrase ertönt in vier Transpositionen (vgl. Takt 31-38) und ist gefolgt von vier Einsätzen einer intensivierten Fassung, in der die thematische Phrase – nun in *ff*, ein wenig langsamer als zuvor und laut Messiaen "mit einem Gefühl intensiver Freude" – mit ihrer eigenen Diminution im höheren Register kontrapunktiert wird (T. 39-46), worauf eine noch ausdrucksgewaltigere Entwicklung folgt (T. 47-54, ***mf-fff***). Der ganze Ablauf wird sodann wiederholt, wobei jede Phrase auf einen unterschiedlichen Halbton transponiert ist und etliche Erweiterungen für zusätzliche Intensivierung sorgen (vgl. Takt 55-84).

Im Lichte dieser machtvollen Manifestation von Liebe und Glückseligkeit gewinnen einige Eigenheiten der Reprise besondere Bedeutung. Die unmittelbare Aufeinanderfolge der auf Symmetrien basierenden Eröffnung mit dem durch asymmetrische Spreizung gekennzeichneten Abschnitt scheint die Aufgabe zu betonen, der sich die Kirche gegenübergestellt sieht: sich immer mehr auszubreiten (siehe die oben aufgezeigten horizontalen Erweiterungen des Palindrom-Abschnittes), zugleich immer mehr Tiefe zu gewinnen (siehe die vertikalen Spreizungen sowie die Ergänzungen der unvollkommenen Spiegelungsprozesse), und dabei immer reicher und lebendiger zu werden (siehe innerhalb des asymmetrischen Wachstumsprozesses die zunehmende Bereicherung durch Mittelstimmen und Oktavspaltungen). Die Gottesthema-Phrase ist konsequenterweise hier nicht, wie zu Beginn des Stückes, in kleinen Einschüben interpoliert, sondern folgt den beiden Wachstumsabschnitten, wobei sie ihre eigene Expansion erzeugt (vgl. Takt 107 Mitte - 111).

Der zweite Kontrastabschnitt (vgl. Takt 112-162) ist durch zwei Phänomene definiert: weitere musikalische Zitate aus anderen Stücken der *Vingt Regards* und einen fast unnachgiebig klingenden Orgelpunkt *cis*. Was die Zitate betrifft, so skandiert Messiaen den als Rondo angelegten zweiten Kontrastabschnitt[111] mit einem dreitaktigen Refrain, der dem zweiten Stück des Zyklus entnommen ist. In Takt 3-5 des *Regard de l'étoile* erklingen drei Akkordpaare, die in der Partitur mit *comme des cloches* und *accords de*

[111] Die Abschnitte dieses Rondos sind T. 112-114/115-117 - Refrain, 118-128 - Couplet I, 129-131/132-134 - Refrain, 135-139 - Couplet II, 140-142 - Refrain, 143-160 = Endsegment.

carillon bezeichnet sind. Sie tönen dort unter einem wiederholten *c*, sind hier jedoch einen Halbton höher versetzt. Diese Transposition zentriert den Refrain auf eben den Ton, der im vierten Stück des Zyklus, dem *Regard de la Vierge*, den Brennpunkt von Marias Klagelied bildet. Hier nun wird der Orgelpunktton in der Unterstimme schon am Ende der vorangehenden Gottesthema-Variante vorbereitet und klingt von da an, mit zwei kurzen Unterbrechungen, bis zum Ende des Kontrastabschnitts.

Der Refrain umrahmt zwei Couplets, die eng verwandt und zugleich sehr verschieden sind. Das erste kombiniert ein wiederholtes *cis* auf betontem Taktteil mit durch Vorschläge verzierten Akkorden, die aus Messiaens '[Fünf]-Akkorde-Thema' abgeleitet sind; das zweite verlangsamt die Vorschläge und bildet aus dem wiederholten *cis* ein ausdrückliches *ritardando*. Derselbe Rhythmus bestimmt auch das Schlusssegment des Rondos, wo er scheinbar umherirrende Bewegungen des Akkordes, der in der Coda des zweiten und im Ewigkeitsthema des neunten Stückes für die 'Zeitlosigkeit' steht, mit zunehmender Verlangsamung einer Verankerung im Ton *cis* zuführt. Für Hörer, die soeben den gesamten Zyklus auf sich haben wirken lassen, erinnert diese rhythmische Entwicklung von $^{1}/_{16}$ auf $^{16}/_{16}$ an die Rahmenabschnitte des sechzehnten und achtzehnten Stückes und scheint somit aufzufordern, über die innere Beziehung zwischen den Propheten und der "Kirche der Liebe" nachzudenken. "Hier sind die Glocken, der Ruhm und der Liebeskuss ... die ganze Leidenschaft unserer Arme um das Unsichtbare" kommentiert Messiaen dazu in seinem Begleittext.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der *Regard de l'Église d'amour* durch drei Begriffe bestimmt wird: Liebe, Freude und Transformation. Die Liebe wird im Gottesthema, im Liebesthema und in den vielfältigen Zitaten aus dem *Regard de la Vierge* beschworen. Freude und Verzückung sind verkörpert in ausführlichem Glockengeläute sowie im Jagdlied-Rhythmus. Schließlich gibt es zahlreiche musikalische Darstellungen des Aufwallens und Wachsens: Interne sowie externe asymmetrische Spreizungen, vertikale Ausweitungen des Registers und horizontale Erweiterungen rhythmischer Werte können als Symbol für die gleichzeitige Verbreitung und Vertiefung des Glaubens gelesen werden, für eine Zunahme an Einsicht und leidenschaftlicher Hingabe.

Die religiöse Aussage der großen Synthesen

Die Schöpfung der Welt aus dem göttlichen Logos und die Aufgabe der Kirche stellen für Messiaen eine aus zwei verschiedenen Blickrichtungen kombinierte Zusammenschau dar. Die musikalische Verwirklichung trägt dieser Rolle Rechnung: Vermischt mit einigen ganz neuen Strukturen greift Messiaen alle Elemente des in den fünf Expositionsstücken vorgestellten Materials wieder auf.

Was die beiden Stücke zunächst als ganz eigene musikalische Botschaften definiert, ist somit dreierlei:

- hinsichtlich der Struktur, der Aufbau des Schöpfungsstückes als Fuge und die besondere Anlage des *Regard de l'Église d'amour* mit mehrschichtigen Verschränkungen der Formabschnitte;
- hinsichtlich des Materials, das nur im sechsten Stück verwendete Fugenthema mit seinem Kontrasubjekt sowie die ausschließlich im zwanzigsten Stück beobachtete zwölftönige Begleitfigur;
- hinsichtlich der metaphorischen Prozesse, die unerhörte Architektur eines großflächigen Palindroms in den ersten sieben Fugenabschnitten des sechsten sowie die besonderen mehrdimensionalen Spiegelungen in Eröffnungsabschnitt und Reprise des zwanzigsten Stückes.

Wie die Gegenüberstellung zeigt, entsprechen sich diese Einzigartigkeiten in beiden Synthesen, ohne dass die zwei Stücke einander im Mindesten glichen. Es ist faszinierend, den mannigfachen Parallelen nachzuspüren; hier können nur die wesentlichsten noch einmal zusammengestellt werden.

In ihrer Funktion als große Zusammenschau entsprechen die beiden Stücke einander sowohl, insofern sie dasselbe Ziel zu verfolgen scheinen, als auch, insofern sie sich im Detail ergänzen. Ein kurzer Blick zurück auf die in den fünf Expositionsstücken eingeführten musikalischen Symbole zeigt, dass praktisch alle Inhalte in dieser zweifachen Gesamtschau noch einmal berührt werden:

- Das Gottesthema, der Modus 2 und das Liebesthema, Grundbestandteile des ersten Stückes, werden in beiden Stücken in auffälliger Weise aufgegriffen; zudem findet sich im sechsten Stück der Fis-Dur-Dreiklang mit sixte ajoutée und im zwanzigsten Stück die Fis-Dur-Tonartsignatur, womit die Symbole für Gottes Liebe vollständig sind.
- Als Erinnerung an den *Regard de l'étoile* erklingen im zwanzigsten Stück das Glockenmotiv und die Akkorde der Zeitlosigkeit.
- Die in *L'échange* als Symbol für spirituelles Wachstum eingebrachte asymmetrische Spreizung spielt in beiden Synthesen eine wesentliche

Rolle; das Gottes zuverlässige Gegenwart symbolisierende unwandelbare *e*, in *Par Lui tout a été fait* vorhanden aber meist übertönt, bestimmt die dritte Komponente im Hauptteil des *Regard de l'Église d'amour*, wo es den sich kontinuierlich wandelnden zwölftönigen Arabesken als Anker dient.

- *Regard de la Vierge* ist in den Synthesen vertreten durch die herzzerreißende Klage Marias, auf die das orgelpunktartige *cis* im *Regard de l'Église d'amour* verweist, sowie durch das die Ehrfurcht symbolisierende tiefe *a* mit chromatischen Nebennoten, das hier mehrfach dem Ende der Gottesthema-Phrase unterlegt ist.
- Die den *Regard du Fils sur le Fils* charakterisierende, die Manifestation des Ewigen in der Zeit symbolisierende 'rhythmische Signatur' Messiaens wird in *Par Lui tout a été fait* wieder aufgegriffen; zudem erzeugt die dort angelegte Idee rhythmischer Palindrome vielfältige weitere Spiegelungen sowohl im sechsten als auch im zwanzigsten Stück.

Einzig der Vogelgesang aus dem fünften Stück scheint hier ausgelassen; doch wird die in ihm symbolisch ausgedrückte Freude durch die Anspielungen auf das Jagdlied sowohl im Schöpfungsstück als auch im der Kirche der Liebe gewidmeten Stück aufgewogen. Das Element der Freude schließt außerdem den größer angelegten spirituellen Kreis und liefert damit den Schlüssel zu der Dreiheit dessen, was als die Gesamtaussage Messiaens in diesem Zyklus von Weihnachtsvignetten angesehen werden kann: Gottes Liebe veranlasst ihn, der Menschheit seinen Sohn zu geben; anlässlich der Geburt des Jesuskindes empfindet der glückselige Gott eine trunkene Freude; und die Menschen, durch den Gnadenakt und die geteilte Freude bestärkt, wachsen in ihrer Liebe zu Gott.

Anhang 1: Anmerkungen zum katholischen Erbe in Frankreich

Die verschiedenen in Messiaens Jugend und frühe Berufszeit fallenden Bestrebungen, die Kirche Frankreichs zu revitalisieren, waren natürlich nicht die ersten. Im Gegenteil: seit dem Auftreten der großen Reformatoren des 16.Jahrhunderts kann man wenigstens drei erfolgreiche Bewegungen unterscheiden, die entweder von der Kirche selbst initiiert oder doch zumindest von ihr angenommen wurden. (Verschiedene andere Bewegungen waren eher anti-klerikaler Natur und wurden durch den kirchlichen Machtapparat unterdrückt bzw. bekämpft, so dass ihr Einfluss nicht von Dauer war.)

Im 16. Jahrhundert ergriffen die Wortführer im 1545-1563 tagenden Konzil von Trient Maßnahmen zur Neubelebung einer Kirche, die ihrer Meinung nach der Zeit zu wenig Rechnung trug und es zudem an Transparenz fehlen ließ. Diese Erneuerung, die besonders im 17. Jahrhundert Frucht brachte, berührte alle Aspekte des religiösen Lebens. In vielen Bereichen wurden Reformen angeregt, Dogmen wurden mit großer Sorgfalt definiert und die theologische Reflexion über die Frage des Heils neu begründet. Die Bischöfe, die zuletzt einer Kaste von wohlhabenden Adligen geähnelt hatten, besannen sich wieder auf ihre Stellung als spirituelle Führer.

Zu den Reformen gehörte auch eine neue Ermunterung von Wissen und Nachdenken gegenüber der bisherigen Betonung von fraglosem Glauben und Gehorsam. Priester, die zuvor oft wenig gebildet gewesen waren, erhielten nun dank der Gründung von Priesterseminaren endlich eine angemessene religiöse Ausbildung. Die christliche Bevölkerung fühlte sich dank der Verbreitung von Katechismus-Büchlein, die seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts an alle Kinder verteilt wurden, besser instruiert.

Die Erneuerung berührte auch die Orden, deren Disziplin im Verlauf des 16. Jahrhunderts wesentlich nachgelassen hatte. In Spanien reformierten Teresa von Ávila und Johannes vom Kreuz im Jahr 1562 den Karmeliterordern. Ignatius von Loyola, ein früherer Offizier, gründete die Gesellschaft Jesu, die er unmittelbar dem Papst unterstellte. Die neue Frömmigkeitskultur griff bald auch auf Frankreichs Laienkatholiken über. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelte sich eine starke mystische Strömung, deren eine Auswirkung der besonders von Jeanne Guzon und François Fénelon repräsentierte Quietismus war. Die Theologie erweiterte ihr Einflussgebiet,

und die im 16. Jahrhundert wieder erwachte Exegese konnte sich etablieren. Gleichzeitig allerdings erlebte Frankreich im 17. Jahrhundert die ersten Konflikte zwischen Religion und Wissenschaft.

Die katholische Reform entfaltete sich allerdings nicht ohne Konflikte. Einer der folgenreichsten stand in Verbindung mit dem Aufkommen des Jansenismus. Diese äußerst strenge Geistesrichtung, die aus der Augustinusrezeption des holländischen Theologen und Bischofs von Ypern, Cornelius Jansenius, erwachsen war, wurde in den 1630er Jahren durch den Benediktiner Jean Duvergier de Hauranne, Abt von Saint-Cyran und Beichtvater der Nonnen des Klosters Port-Royal, nach Frankreich getragen. Die Doktrin verbreitete die pessimistische Vision einer von der Erbsünde gezeichneten Menschheit. Die Jansenisten waren Rom verdächtig vor allem aufgrund ihres Anspruchs auf geistige Unabhängigkeit und ihr Misstrauen gegenüber der kirchlichen Hierarchie. Ihr Kampf mit den Jesuiten, in den sich die Theologen der Sorbonne ebenso einmischten wie das Königshaus, die kirchlichen Institutionen und die großen Intellektuellen der Zeit, beherrschte die gesamte zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Erst ganz allmählich verloren die Jansenisten an Boden. Im Jahr 1713 wurden sie schließlich durch die Einführung der Bulle *Unigenitus* von Papst Clemens XI. mit dem Bann belegt und unterdrückt.

Unterdessen hatte der jansenistische Geist allerdings bereits einen nachhaltigen Einfluss auf die Literatur ausgeübt. Sein Pessimismus und seine asketischen Ideale prägten den französischen Klassizismus. Dies schlug sich vor allem in den Werken von François de La Rochefoucauld (1613-1680), Jean de la Fontaine (1621-1695), Blaise Pascal (1623-1662), Charles Perrault (1628-1703), Marie-Madeleine de La Fayette (1634-1693), Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1717) und Jean Racine (1639-1699) nieder, deren gemeinsames Grundthema die Schwäche aller in Erbsünde befangenen Wesen ist. Sie porträtieren den Menschen als unbedeutendes Wesen, indem sie seine Eitelkeit anprangern und seinen illusorischen Glauben an einen freien Willen verspotten.

Wenig später erklang jedoch Voltaires berühmter Kriegsruf gegen die katholische Kirche: "Écrasez l'infâme!" Während der französischen Revolution, als die Jünger der Aufklärung glaubten, die Vernunft gegen eine ihr feindlich gesinnte Religion verteidigen zu müssen, wurden nun umgekehrt die Kirche und ihre Mitglieder mit Hass verfolgt. Das Christentum wurde auf seine ethischen Prinzipien reduziert und jegliche Offenbarung bestritten. Der Säkularisierung des Gedankengutes folgte eine allgemeine Entchristianisierung, deren Schwung bis zum Ende des Jahrhunderts vorhielt.

Zwar gab es im 18. Jahrhundert nur wenige Franzosen, die sich resolut zum Atheismus bekannt hätten, doch die Zahl derer, die, ermutigt durch Voltaire und Diderot, den aus England kommenden Deismus übernahmen, war beträchtlich. Dort hatten Herbert of Cherbury (1583-1648), John Toland (1670-1721), Anthony Collins (1676-1729) und Matthew Tindal (1653-1733) eine Philosophie entwickelt, die das Christentum auf seine moralischen Grundaussagen zurückschnitt. Im Sinne einer Art natürlicher Religiosität sollten die Menschen gehalten sein, ein Leben der Frömmigkeit und Tugend zu führen und ihre Sünden zu bereuen. Im Jenseits erwarteten sie Belohnung oder Strafe. Die Deisten glaubten an die Existenz eines höchsten Wesens, lehnten jedoch alles Übernatürliche in den Evangelien an: nicht nur die Wunder, sondern vor allem auch die göttliche Natur Jesu und seine Auferstehung. Sie waren überzeugt, dass Gott zwar die Welt erschaffen, sie jedoch sodann sich selbst überlassen habe, ohne weiter einzugreifen und insbesondere ohne sich für das Glück des Einzelnen zu interessieren.

Mit der Säkularisation der an den Bauernstand oder die neu entstehende Bourgeoisie verkauften kirchlichen Güter, der Schließung der Gemeinde- und Ordenshäuser und dem Verbot religiöser Gelübde verschwand das kontemplative Leben Frankreichs fast vollständig. Die Strukturen theologischer Ausbildung, bis dahin in den Universitäten, Klöstern und Priesterseminaren konzentriert, waren entscheidend geschwächt, und der Papst hatte praktisch allen weltpolitischen Einfluss verloren. Die Philosophie und die naturwissenschaftlichen Entdeckungen schienen zu zeigen, dass Gott in der Welt des Denkens überflüssig ist. In den 1820er Jahren vertrat Auguste Comte (1798-1857) die Auffassung, die Religion sei zum Verschwinden verurteilt, und viele seiner Landsleute gaben die Suche nach dem Wesen der Dinge weitgehend auf, um sich statt dessen beobachtend und spekulierend auf die das Universum regierenden Gesetze zu konzentrieren. Während die Protestanten, insbesondere die deutschen Pietisten und die englischen Methodisten, vorwärts blickend darum bemüht waren, die säkularisierte Welt mit dem Christentum zu versöhnen, versteifte sich die katholische Kirche, befangen im Kampf um die Wiederherstellung ihrer Autorität, auf den Rückblick auf eine bessere Vergangenheit.

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war beherrscht von der Verteidigung des Katholizismus gegen die Bedrohungen durch wissenschaftlichen Fortschritt, Atheismus, Liberalismus, Demokratie und Sozialismus. Die Angst vor dem, was man damals als "Modernismus" bezeichnete, schürte eine Reaktion in allen Rängen der kirchlichen Struktur. An der Basis waren es die Gläubigen, die – oft ultrakonservativ oder reaktionär – den Sozialismus und

alle neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse mit Misstrauen betrachteten und zur Not mit Hass verfolgten. An der Spitze führte Papst Pius IX. die Kirche in den durch die päpstliche Unfehlbarkeit definierten Zentralismus und verdammte den Liberalismus in allen seinen Formen – und damit die moderne Zivilisation als Ganze. Im Juni 1864 verbannte er zahlreiche berühmte Romane auf den Index, darunter Gustave Flauberts *Madame Bovary*, Victor Hugos *Les Misérables* sowie die Werke von Émile Zola und Honoré de Balzac.

Dies ist der Hintergrund, vor dem die um 1860 aufkeimenden Erneuerungsbewegungen des katholischen Glaubens – der *renouveau littéraire catholique*, die durch die Wiederentdeckung der mittelalterlichen flämischen Mystiker angeregte geistliche Restauration in der gebildeten Bürgerschicht und die *nouvelle théologie* mit ihren Bemühungen um ein *ressourcement* – zu lesen sind, von denen der ein halbes Jahrhundert später geborene Olivier Messiaen so nachhaltig beeinflusst war.

Anhang 2: Übersicht über die zwei Zyklen und Übersetzung der Titel

Visions de l'Amen		*Visionen des Amen*
I.	Amen de la Création	Amen der Schöpfung
II.	Amen des étoiles, de la planète à l'anneau	Amen der Sterne, des Planeten mit dem Ring
III.	Amen de l'Agonie de Jésus	Amen der Todesqual Jesu
IV.	Amen du Désir	Amen der Sehnsucht
V.	Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux	Amen der Engel, der Heiligen, des Vogelgesangs
VI.	Amen du Jugement	Amen des Gerichtes
VII.	Amen de la Consommation	Amen der Vollendung

Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus		*Zwanzig Blicke auf das Jesuskind*
I.	Regard du Père	Blick des Vaters
II.	Regard de l'étoile	Blick des Sterns
III.	L'échange	Der Austausch
IV.	Regard de la Vierge	Blick der Jungfrau
V.	Regard du Fils sur le Fils	Blick des Sohns auf den Sohn
VI.	Par Lui tout a été fait	Durch ihn ist alles geschaffen worden
VII.	Regard de la Croix	Blick des Kreuzes
VIII.	Regard des hauteurs	Blick der Höhen
IX.	Regard du Temps	Blick der Zeit
X.	Regard de l'Esprit de joie	Blick des Geistes der Freude
XI.	Première communion de la Vierge	Erste Kommunion der Jungfrau
XII.	La parole toute puissante	Das allmächtige Wort
XIII.	Noël	Weihnacht
XIV.	Regard des Anges	Blick der Engel
XV.	Le baiser de l'Enfant-Jésus	Der Kuss des Jesuskindes
XVI.	Regard des prophètes, des bergers et des Mages	Blick der Propheten, der Hirten und der Weisen
XVII.	Regard du silence	Blick des Schweigens
XVIII.	Regard de l'Onction terrible	Blick der fürchterlichen Salbung
XIX.	Je dors, mais mon cœur veille	Ich schlafe, aber mein Herz wacht
XX.	Regard de l'Église d'amour	Blick der Kirche der Liebe

Anhang 3: Çarngadevas 120 deçî-tâlas

Notenwertfolge (in 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅮 oder 𝅘𝅥)	Nummer des deçî-tâla
1 - 1	5
1 - 1 - 1	10
1 - 1 - 1 - 1	84, 99
1 - 1 - 1 - 1 - 1	114
1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1	94
1 - 1 - 1 - 1 - 2	66
1 - 1 - 1 - 1 - 2 - 1 - 1	38d
1 - 1 - 1 - 1 - 2 - 1 - 1 - 4	29
1 - 1 - 1 - 1 - 2 - 2 - 2 - 1 - 1 - 2	91
1 - 1 - 1 - 1 - 2 - 2 - 3	116
1 - 1 - 1 - 1 - 4	13
1 - 1 - 1 - 1 - 4 - 2	65a
1 - 1 - 1 - 2 - 2	104
1 - 1 - 1 - 2 - 2 - 2	73
1 - 1 - 2	2, 57
1 - 1 - 2 - 1 - 1 - 1 - 1	38a
1 - 1 - 2 - 1 - 1 - 2	42
1 - 1 - 2 - 1 - 2	89
1 - 1 - 2 - 1 - 3	14, 113
1 - 1 - 2 - 2	9, 32, 36, 49
1 - 1 - 2 - 2 - 1 - 1	80
1 - 1 - 2 - 2 - 2	44, 47
1 - 1 - 2 - 2 - 2 - 1 - 1 - 2 - 4	22
1 - 1 - 2 - 2 - 2 - 1 - 3	110
1 - 1 - 2 - 2 - 4 - 4	56
1 - 1 - 2 - 4	20, 85, 117
1 - 1 - 2 - 4 - 2 - 4	87
1 - 1 - 2 - 4 - 4	11
1 - 1 - 2 - 6	92
1 - 1 - 4	7, 79
1 - 1 - 4 - 4	65b
1 - 1 - 4 - 6 - 4 - 4 - 2	120
1 - 2	17, 82
1 - 2 - 1 - 3	78
1 - 2 - 2	65d, 108
1 - 2 - 2 - 1 - 2	31
1 - 2 - 2 - 3 - 2 - 2 - 2 - 1	119
1 - 2 - 3	21
1 - 2 - 6	83
1 - 3	71, 97
1 - 3 - 1 - 1 - 2	62
1 - 3 - 2 - 1 - 3	48
1 - 3 - 2 - 3 - 3 - 2 - 1 - 2 - 3 - 1 - 3	27
2 - 1 - 1	50
2 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1	38c
2 - 1 - 1 - 1 - 1 - 4	68b, 111
2 - 1 - 1 - 1 - 2 - 2	103
2 - 1 - 1 - 2 - 2 - 4	68a
2 - 1 - 1 - 2 - 2 - 4 - 4	63
2 - 1 - 1 - 3	90
2 - 1 - 1 - 3 - 1 - 1	38b
2 - 1 - 1 - 4	12
2 - 1 - 1 - 4 - 6	112
2 - 1 - 1 - 6	54
2 - 1 - 2	58
2 - 1 - 2 - 1 - 2	46
2 - 1 - 2 - 2 - 2	101
2 - 1 - 3	39
2 - 2 - 1	4, 65c
2 - 2 - 1 - 1	100
2 - 2 - 1 - 1 - 1 - 1	43
2 - 2 - 1 - 1 - 1 - 1 - 2 - 2	34
2 - 2 - 1 - 1 - 2 - 1 - 1	60
2 - 2 - 1 - 1 - 2 - 2	26a
2 - 2 - 1 - 1 - 2 - 4	109
2 - 2 - 1 - 1 - 3	37
2 - 2 - 1 - 1 - 4	61
2 - 2 - 1 - 2 - 3	24
2 - 2 - 2 - 1 - 1	16
2 - 2 - 2 - 1 - 3	23
2 - 2 - 2 - 1 - 3 - 2 - 3	8
2 - 2 - 2 - 3	18, 86

Notenwertfolge	Nr. des deçî-tâla	Notenwertfolge	Nr. des deçî-tâla
2-2-2-3-2-2-2-3	59	4-1-1-1	69
2-2-2-3-3-3-1	105	4-1-1-1-1-4	52
2-2-2-3 [x3]		4-1-1-6	98
-12-8-2-2-8-4-8	26b	4-1-6	55a
2-2-3	3, 95	4-2-1	118
2-3	96	4-2-1-1-4	26c
2-3-2-3 [x 4]	15	4-2-4-1-1	72
2-3-2-12	93	4-2-4-1-1-4-4	107
2-3-4-8	88	4-2-6-6-6-4-6-1-1-1	106
2-4-1-1	41	4-4-2-2-1-1	115
2-4-2-2-1-1-6	28	4-4-2-6-2-4 -1-1	
2-6-1-1-6	30	-4-4-2-6-2-6	
3-2	55b	-4-2-2-2-2-2-2	35
3-2-3	51	4-4-3-3	53
3-3	19, 40, 45, 70	4-4-4-2-6-4-4-1-1	81
3-3-2-2	33	4-4-4-4-2-3	64
3-3-2-2-1	6	4-6-1-1-4-2-6	25
3-3-4	76	8-2-2-3	77
		12-2-3	75

Aufgrund der für manche deçî-tâlas existierenden Varianten und der doppelten Verwendung einzelnen Rhythmen unter zweierlei Nummern beläuft sich die Gesamtzahl der tatsächlich unterschiedlichen rhythmischen Phrasen auf 119. Etliche davon ermangeln jeglicher Besonderheit:

- vier bestehen nur aus je einem einzigen Notenwert:
  2 (67), 4 (1), 6 (74), 8 (102);
- acht sind aus der einfachen Wiederholung eines Wertes gebildet:
  1 - 1 (5), 1 - 1 - 1 (10), 1 - 1 - 1 - 1 (84, 99), 1 - 1 - 1 - 1 - 1 (114),
  1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 (94), 3 - 3 (19, 40, 45, 70);
- zehn enthalten wiederholte Notenwerte, oft der Art, dass dem Vorbild eine Augmentation oder Diminution folgt:
  1 - 1 - 2 - 2 (9, 32, 36, 49), 1 - 1 - 4 - 4 (65b), 1 - 1 - 2 - 2 - 4 - 4 (56),
  2 - 2 - 1 - 1 (100), 2 - 2 - 1 - 1 - 1 - 1 (43), 2 - 2 - 2 - 4 - 4 - 4 (73),
  3 - 3 - 2 - 2 (33), 4 - 4 - 2 - 2 - 1 - 1 (115), 4 - 4 - 3 - 3 (53);
- drei basieren auf der (ein- oder mehrfachen) Wiederholung einer Gruppe:
  1 - 1 - 2 - 1 - 1 - 2 (42), 2 - 2 - 2 - 3 - 2 - 2 - 2 - 3 (59),
  2 - 3 - 2 - 3 - 2 - 3 - 2 - 3 - 2 - 3 - 2 - 3 - 2 - 3 - 2 - 3 (15);

- zwei enthalten eine Wiederholung mit je unterschiedlicher Ergänzung:
  4 - 4 - 2 - 6 + 2 - 4 - 1 - 1 - 4 - 4 - 2 - 6 + 2 - 6 - 4 - 2 - 2 - 2 - 2 - 2 - 2 (35);
  1 - 1 + 1 - 1 - 2 || 2 - 2 + 1 - 1 - 2 (91).

Eine ganz andere Kategorie von deçî-tâlas erscheint ihrer Natur nach fast als Abbild messiaenscher Vorlieben konzipiert:

- sieben sind symmetrisch ("rythmes non-rétrogradables"); darunter sind drei mit und vier ohne "Mitte" zwischen den Flügeln gebaut:
  1 - 1 - 2 - 2 - 1 - 1 (80), 2 - 1 - 2 (58), 2 - 1 - 2 - 1 - 2 (46),
  2 - 2 - 1 - 1 - 1 - 1 - 2 - 2 (34), 2 - 2 - 1 - 1 - 2 - 2 (26a),
  3 - 2 - 3 (51), 4 - 1 - 1 - 1 - 1 - 4 (52);
- elf fügen einem symmetrischen Baustein ein Endstück hinzu:
  1 - 2 - 2 - 1 + 2 (31), 1 - 1 - 2 - 2 - 2 - 1 - 1 + 2 - 4 (22), 1 - 2 - 1 + 3 (78),
  1 - 3 - 1 + 1 - 2 (62), 2 - 1 - 1 - 1 - 2 + 2 (103), 2 - 1 - 1 - 2 + 2 - 4 (68a),
  2 - 1 - 1 - 2 + 2 - 4 - 4 (63), 2 - 1 - 2 + 2 - 2 (101), 2 - 4 - 2 + 2 - 1 - 1 - 6 (28),
  4 - 2 - 4 + 1 - 1 (72), 4 - 2 - 4 + 1 - 1 - 4 - 4 (107);
- drei bestehen aus einem symmetrischen Teil mit Vorspann:
  2 + 2 - 2 - 4 - 2 - 2 (38d), 2 - 4 + 4 - 2 - 4 (31), 2 + 6 - 1 - 1 - 6 (30);
- ein Rhythmus präsentiert sich als wiederholte Gruppe + Endstück:
  2 - 2 - 2 - 3 - 2 - 2 - 2 - 3 - 2 - 2 - 2 - 3 + 12 - 8 - 2 - 2 - 8 - 4 - 8 (26b);
- fünf zeigen die von Messiaen so geliebten progressiven Wachstums- oder Schrumpfungsprozesse:
  1 - 2 - 3 (21), 1 - 1 - 2 - 2 - 4 - 4 (56), 2 - 3 - 4 - 8 (88),
  4 - 2 - 1 (118), 4 - 4 - 2 - 2 - 1 - 1 (115).

Schließlich analysiert Messiaen selbst einzelne deçî-tâlas als Beispiele für Prozesse, bei denen sich nur einer von zwei paarweise gekoppelten Werten verändert:

so erklärt er 1 - 3 - 2 - 3 - 3 - 2 - 1 - 2 - 3 - 1 - 3 (27)
als **1** - 3 - **2** - 3 - **3** - [3] - **2** - 3 - **2** - 3.

Eine entsprechende Interpretation wäre denkbar für zwei andere:
1 - **2** - 1 - **3** (78), **2** - 1 - 1 - **3** - 1 - 1 (38b),
4 - 4 - 4 - 2 - 6 - 4 - 4 - 1 - 1 (81) = **4** - 4 - **4** - 2 - **6** - 4 - **4** - [2].

Anhang 4: Ernest Hello

Ernest Hello wurde am 4. November 1828 in Lorient in der Bretagne geboren.[1] Sein Vater, ein Anwalt am Obersten Gerichtshof, war überzeugt antiklerikal, doch seine sehr fromme Mutter führte den jungen Ernest in den Katholizismus ein. In der Schule in Rennes und später im Collège Ste-Barbe und im Lycée Louis-le-Grand in Paris bewies der junge Mann eine frühreife Intelligenz. Nachdem er mit 15 Jahren das Baccalauréat bestanden hatte, beugte er sich zunächst dem Wunsch seines Vaters und studierte Rechtswissenschaft, legte brillante Examen ab, weigerte sich dann jedoch, den Beruf auszuüben, da sein Gewissen ihm das verbiete, was man von einem Rechtsanwalt erwarte: auch ungerechte Fälle zu verteidigen.

Schon während seines Jurastudiums hatte Hello den Abt und späteren Bischof Charles Baudry, der zu dieser Zeit Professor in Saint-Sulpice war, um geistliche Unterweisung gebeten und gleichzeitig auch die Vorträge des Oratorianers Alphonse Gratry und des Dominikaners Henri-Dominique Lacordaire besucht, die sein Denken entscheidend beeinflussten. Mit 25 Jahren vertiefte er sich in die Werke von Joseph de Maistre, der ihn in seinen Überzeugungen bestärkte. Gegen den Wunsch seiner Familie und in noch immer sehr jungem Alter zog er sich in das nahe seinem Geburtsort Lorient liegende Kéroman zurück, wo er einen von seinem Vater ererbten Besitz bewohnen und bis zu seinem Tode ganz seiner Mission leben sollte.

Im August 1859 gründete er mit Georges Seigneur eine der katholischen Binnenmission gewidmete Zeitschrift, *Le Croisé* ("Der Kreuzzug"). Das Blatt war sogleich erfolgreich, doch trennte Hello sich nach zwei Jahren von seinem Partner, um nicht länger mit dessen esoterischen Neigungen in Zusammenhang gebracht zu werden. *Le Croisé* fusionierte sodann mit *La Revue du monde catholique*, für die Hello viele leidenschaftliche Artikel schrieb. Beiträge von ihm erschienen zudem in *L'Univers*, *Le Gaulois* und *Le Monde* sowie in verschiedenen anderen Zeitungen Frankreichs, Belgiens und der U.S.A. (wo der in New Orleans erscheinende *Le Propagateur* etliche Aufsätze Hellos druckte).

[1] Diese Zusammenfassung stützt sich vor allem auf folgende Studien und Darstellungen: Stanislas Fumet, *Ernest Hello, ou Le Drame de la Lumière*, Paris, Éditions Saint-Michel, 1928; Georges Legrand, *Ernest Hello: l'homme et l'œuvre*, Liège, Études religieuses, 1928, und Léopold Levaux, *Ernest Hello, écrivain de Dieu*, Louvain, Les Éditions Lovanis, 1937.

Entscheidender noch als diese Essays sind seine selbständigen Buchpublikationen. In seiner 1858 veröffentlichten Studie *M. Renan, l'Allemagne et l'athéisme au XIXe siècle* erwies er sich als ein allem Wissenschaftsglauben feindlich gesinnter Polemiker. Seine Abrechnung mit Ernest Renan und dessen religionshistorischen Interpretationen des Christentums wurde besonders von konservativen Gläubigen begeistert aufgenommen, die hofften, Hello könne dem berühmten Abtrünnigen eine dauerhafte Niederlage bereiten. Weniger fromme Franzosen lasen weiterhin Renan und vergaßen Hello bald darüber. Dennoch gilt die erweiterte Ausgabe dieses Werkes, das posthum unter dem Titel *Philosophie et athéisme* erschien, weithin als Hellos bedeutendste Publikation.

Sein zu Lebzeiten erfolgreichstes Buch war *L'Homme*, das 1872 erschien und bis 1939 etwa vierzig Auflagen erlebte. Weitere Buchpublikationen sind *Le Jour du Seigneur* (1870), *Physionomies des saints* (1875), *Paroles de Dieu* (1877), *Contes extraordinaires* (1879), *Plateaux de la balance* (1880) und *Le Siècle* (1896). Außerdem übersetzte Hello Texte der mittelalterlichen Mystiker Angela von Foligno (1868) und Jan von Ruysbroeck (1869). Léon Bloy nannte ihn seinen Meister; katholische Schriftsteller wie Jules Barbey d'Aurevilly und Louis Veuillot waren ihm in Dankbarkeit verbunden. Der später heilig gesprochene "Pfarrer von Ars" sagte über ihn: "Monsieur Hello ist von Gott mit Genialität gesegnet". Doch als Ernest Hello 1885 gänzlich verarmt starb, nahmen das nur wenige seiner Zeitgenossen überhaupt zur Kenntnis.

Anhang 5: Columba Marmion

Columba Marmion wurde am 1. April 1858 im irischen Dublin als Sohn eines irischen Vaters und einer französischen Mutter geboren und auf den Namen Joseph getauft. Seine frommen Eltern hatten ihn von Geburt an zum kirchlichen Dienst bestimmt, und so trat er 1874 in das Priesterseminar in Dublin ein, reiste 1876 nach Rom, um dort seine theologischen Studien zu beenden, und wurde 1881 Priester der Diözese Dublin. Obwohl der junge Joseph Marmion davon träumte, als missionierender Mönch nach Australien zu gehen, verbrachte er fünf Jahre als Gemeindepfarrer. In dieser Zeit diente er zugleich als Anstaltgeistlicher eines Frauengefängnisses, als geistlicher Berater eines Redemptoristinnenklosters und als Dozent am Priesterseminar von Clonliffe.

1886 gab er die Aussicht auf eine kirchliche Karriere auf und trat in die nicht weit von Namur im Herzen der belgischen Ardennen gelegene Benediktinerabtei von Maredsous ein. Maredsous, 1872 von der Abtei Beuron gegründet, war eines der Zentren, die für die Rückbesinnung auf die biblischen, liturgischen, patristischen und ökumenischen Quellen innerhalb der katholischen Kirche eintraten, und damit ein attraktives Ideal für den jungen Iren mit seinen missionarischen und kontemplativen Neigungen. Der junge Pater, der seit der Ablegung der Gelübde im Jahr 1888 Dom Columba hieß, machte sich bald einen Namen, außerhalb des Klosters durch seine engagierten Predigten und innerhalb der Abtei durch seine Arbeit als Spiritual. Er stellte erneut seine Begabung als geistlicher Berater unter Beweis, durfte aber in der Rolle des "cérémoniaire" auch choreographisch tätig werden und so mehrere Jahre lang seiner Liebe für die Liturgie leben.

Im Jahr 1899 schickte die Ordensleitung Dom Columba nach Leuven, wo er die Gründung des Klosters Keizersberg unterstützen sollte. Dort wurde er zunächst Novizenmeister, dann Professor für Theologie und später Prior des neuen Ordenshauses. Diese Tätigkeiten gaben ihm Gelegenheit, seine Begabung als Prediger und Spiritual weiter zu entwickeln. Seinem apostolischen Temperament entsprechend stellte er sich auf Bitten verschiedener Männer- und Frauenklöster zudem als geistlicher Berater zur Verfügung, was insbesondere von den Karmelitinnen gern in Anspruch genommen wurde. Er galt als gesuchter Beichtvater und wurde Berater und Freund des Mannes, der später als Kardinal Mercier Primat von Belgien werden sollte.

1909 wurde Marmion nach Maredsous zurück berufen, um dessen dritter Abt zu werden. Er übernahm damit die Verantwortung für ein großes, jedoch weiterhin im Wachstum begriffenes Kloster. Mit seiner in der Vereinigung mit Christus wurzelnden Vision vom spirituellen Leben und seiner großen Marienverehrung sollte der neue Abt seine Gemeinschaft nicht nur beleben, sondern zugleich deren spirituelle Ausstrahlung im Sinne der benediktinischen Tradition des ausführlichen liturgischen Gebets sichern.

Der erste Weltkrieg wurde für Marmion zur großen Prüfung. Seine Aufgabe, allen Mitgliedern seiner Gemeinschaft zu helfen, diese wirre Zeit zu überstehen, war paradox, insofern er einerseits die legitime Vaterlandsliebe der Einzelnen respektieren, andererseits ihr geistliches Engagement zu schützen suchen musste. Innerhalb intakt bleibender Mauern wurde dabei das Kloster faktisch zerstört. Deutsche Brüder, die seit langem dem Ordenshaus angehörten, wurden aus Belgien ausgewiesen. Marmion übernahm es, in Irland ein Refugium zu schaffen, in dem die jungen Mönche ihre Ausbildung fortsetzen konnten. Doch sowohl seine dadurch bedingte häufige Abwesenheit von Maredsous als auch die Tatsache, dass er die evakuierten Mönche lange unbeaufsichtigt lassen musste, sorgten für Missverständnisse, die dem für ein Gemeinschaftsleben nötigen Klima des Vertrauens wenig zuträglich waren. Die mit der Sorge um eine Mindestversorgung aller ihm Anvertrauten verbundenen körperlichen und moralischen Belastungen, die vielen unter großer Spannung unternommenen Reisen und das mangelnde Verständnis, das ihn empfindlich traf, unterminierten seine Gesundheit. Doch innerlich ging er aus dieser schwierigen Zeit letztlich gestärkt hervor.

Ab 1917 erschienen seine geistlichen Vorträge, die zunächst vor allem für die Mönche seines Klosters gedacht waren: Bücher, die Generationen von Seminaristen, Klerikern, Nonnen und Laienchristen erbauen und wesentlich beeinflussen sollten. Zusammen mit seinem Freund und Vertrauten Kardinal Mercier beherrschte Marmion in dieser Epoche die belgische und weitgehend auch die gesamteuropäische geistliche Szene. Wenig später jedoch fiel er aufgrund seiner angegriffenen Gesundheit einer Grippe zum Opfer und starb im Alter von 65 Jahren am 30. Januar 1923.[2]

[2] Interessierte Leser seien auf folgende vertiefende Studien zu Leben und Werk Marmions hingewiesen: Pater Raymond Thibaut, *L'union à Dieu dans le Christ d'après les lettres de direction de Dom Marmion* und *Un maître de la vie spirituelle*, Maredsous, Éditions de Maredsous, 1935 bzw. 1953; Mark Tierney, *Dom Columba Marmion: A Biography*, Dublin, The Columba Press, 1994 (deutsch. Columba Marmion: eine Biographie, Wiesbaden, Harrassowitz, 2002); und François Veuillot, *La Doctrine et la Mission de Dom Columba Marmion*, Issy-Les-Moulineaux, Impr. Saint-Paul, 1946

Tabellen

Bilder

Über die Autorin

Siglind Bruhn, geboren 1951 in Hamburg, studierte Klavier (Staatsexamen Musikhochschule Stuttgart, Meisterklasse von Wladimir Horbowski) sowie vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie (Magister Artium, Universität München), bevor sie 1985 in Wien in Musikanalytik/ Musikwissenschaft promovierte. Nach 10jähriger Lehrtätigkeit zunächst in Deutschland, dann an der Universität Hong Kong arbeitet sie seit 1993 in Ann Arbor, USA, als Life Research Associate am Geisteswissenschaftlichen Forschungsinstitut der Universität von Michigan. Seit 2005 ist sie zudem ans Institut für die Ästhetik zeitgenössischer Künste der Pariser Sorbonne verpflichtet.

Bruhns Forschungsarbeit konzentriert sich auf die Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere in ihrer Beziehung zu Literatur, bildender Kunst, Religion und Philosophie. Unter ihren fünfzehn Buchmonografien finden sich Studien zur musikalischen Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs *Wozzeck*, zu Bildern und Ideen in der Klaviermusik Debussys und Ravels, zu Hindemiths zweifacher Auslegung von Rilkes *Marienleben* sowie zu seinen Opern *Mathis der Maler* und *Die Harmonie der Welt*, zu sinfonischen Reflexionen über Gemälde, Gedichte und Dramen, zu dem Phänomen der Heiligen und der Christus-Figur auf der Opernbühne. Bruhn publiziert regelmäßig in wissenschaftlichen Zeitschriften und Anthologien, hat fünf Aufsatzsammlungen als Mitautorin und Herausgeberin betreut und ist (mit Magnar Breivik) Editorin der bei Pendragon Press in New York herausgegebenen Buchreihe "Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue." Sie ist gewähltes Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste. (Weitere Informationen unter http://www.umich.edu/~siglind.)

Über dieses Buch

Olivier Messiaen bezeichnete sich selbst in seinen Interviews immer wieder als "Komponist, Organist, Rhythmiker, Ornithologe und Theologe". Alle Interpreten stimmen darin überein, dass sein Leben und seine Werke von einer tiefen Gläubigkeit geprägt sind.

Dieses Buch spürt der Umsetzung seines Glaubens in die musikalische Sprache nach. Im Zentrum steht eine hermeneutische Analyse zweier geistlich inspirierter Instrumentalwerke, der *Visions de l'Amen* für zwei Klaviere von 1943 und der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* für Klavier solo von 1944. Vorbereitend werden Messiaens religiöses Umfeld (der Einfluss des *renouveau catholique*, des Vaters Pierre Messiaen und des Mentors Charles Tournemire) sowie die als Bedeutungsträger des Unaussprechlichen eingesetzten Komponenten seines sehr persönlichen musikalischen Vokabulars erörtert.

Die Untersuchungen der beiden Zyklen beginnen jeweils mit einer Einführung in die als Inspirationsquelle dienende literarische Vorlage. Die ausführlichen Einzelanalysen erschließen die außerordentliche Spannweite und den gedanklichen Reichtum von Messiaens Musik, indem sie eine detaillierte Darstellung des thematischen Materials, seiner Struktur und seiner Funktion im Gesamt des Werkes mit einer Interpretation der von Messiaen verwendeten Bilder und Texte verbinden.

Das vorliegende Buch ist der erste Band einer Trilogie zum Schaffen Messiaens, der im Zusammenhang eines am Institut d'esthétique des arts contemporains der Pariser Sorbonne durchgeführten Forschungsprojektes entsteht. Der zweite Band behandelt die der tragischen menschlichen Liebe gewidmeten Werke der Jahre 1936-1948; im Mittelpunkt des dritten Bandes stehen drei Werke der Spätzeit – das Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, das Orgelwerk *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* und die Oper *Saint François d'Assise* – in denen Messiaen Themen thomistischer Theologie reflektiert.

Verzeichnis der Illustrationen

Notenbeispiele

Tabellen

Bilder

Über die Autorin



Siglind Bruhn, geboren 1951 in Hamburg, studierte Klavier (Staatsexamen Musikhochschule Stuttgart, Meisterklasse von Wladimir Horbowski) sowie vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie (Magister Artium, Universität München), bevor sie 1985 in Wien in Musikanalytik/Musikwissenschaft promovierte. Nach 10jähriger Lehrtätigkeit zunächst in Deutschland, dann an der Universität Hong Kong arbeitet sie seit 1993 in Ann Arbor, USA, als Life Research Associate am Geisteswissenschaftlichen Forschungsinstitut der Universität von Michigan. Seit 2005 ist sie zudem nach Paris ans Institut für die Ästhetik zeitgenössischer Künste der Sorbonne verpflichtet.

Bruhns Forschungsarbeit konzentriert sich auf die Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere in ihrer Beziehung zu Literatur, bildender Kunst, Religion und Philosophie. Unter ihren fünfzehn Buchmonografien finden sich Studien zur musikalischen Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs *Wozzeck*, zu Bildern und Ideen in der Klaviermusik Debussys und Ravels, zu Hindemiths zweifacher Auslegung von Rilkes *Marienleben* sowie zu seinen Opern *Mathis der Maler* und *Die Harmonie der Welt*, zu sinfonischen Reflexionen über Gemälde, Gedichte und Dramen, und zu dem Phänomen der Heiligen und der Christus-Figur auf der Opernbühne. Bruhn publiziert regelmäßig in wissenschaftlichen Zeitschriften und Anthologien, hat fünf Aufsatzsammlungen als Mitautorin und Herausgeberin betreut und ist (mit Magnar Breivik) Editorin der bei Pendragon Press in New York herausgegebenen Buchreihe "Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue." Sie ist gewähltes Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste. (Weitere Informationen unter http://www.umich.edu/~siglind.)

Über dieses Buch

Olivier Messiaen bezeichnete sich selbst in seinen Interviews immer wieder als "Komponist, Organist, Rhythmiker, Ornithologe und Theologe". Alle Interpreten stimmen darin überein, dass sein Leben und seine Werke von einer tiefen Gläubigkeit geprägt sind.

Dieses Buch spürt der Umsetzung seines Glaubens in die musikalische Sprache nach. Im Zentrum steht eine hermeneutische Analyse zweier geistlich inspirierter Instrumentalwerke, der *Visions de l'Amen* für zwei Klaviere von 1943 und der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* für Klavier solo von 1944. Vorbereitend werden Messiaens religiöses Umfeld (der Einfluss des *renouveau catholique*, des Vaters Pierre Messiaen und des Mentors Charles Tournemire) sowie die als Bedeutungsträger des Unaussprechlichen eingesetzten Komponenten seines sehr persönlichen musikalischen Vokabulars erörtert.

Die Untersuchungen der beiden Zyklen beginnen jeweils mit einer Einführung in die als Inspirationsquelle dienende literarische Vorlage. Die ausführlichen Einzelanalysen erschließen die außerordentliche Spannweite und den gedanklichen Reichtum von Messiaens Musik, indem sie eine detaillierte Darstellung des thematischen Materials, seiner Struktur und seiner Funktion im Gesamt des Werkes mit einer Interpretation der von Messiaen verwendeten Bilder und Texte verbinden.

Das vorliegende Buch ist der erste Band einer Trilogie zum Schaffen Messiaens, der im Zusammenhang eines am Institut d'esthétique des arts contemporains der Pariser Sorbonne durchgeführten Forschungsprojektes entsteht. Der zweite Band behandelt die der tragischen menschlichen Liebe gewidmeten Werke der Jahre 1936-1948; im Mittelpunkt des dritten Bandes stehen drei Werke der Spätzeit – das Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, das Orgelwerk *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* und die Oper *Saint François d'Assise* – in denen Messiaen Themen thomistischer Theologie reflektiert.

Olivier Messiaen verstand sich als „Komponist, Ornithologe und Theologe". Alle Interpreten stimmen darin überein, dass sein Leben und seine Werke von einer tiefen Gläubigkeit geprägt sind.

Dieses Buch spürt der Umsetzung seines Glaubens in die musikalische Sprache nach. Im Zentrum steht eine hermeneutische Analyse zweier geistlich inspirierter Instrumentalwerke, der *Visions de l'Amen* für zwei Klaviere von 1943 und der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* für Klavier solo von 1944. Vorbereitend werden Messiaens religiöses Umfeld (der Einfluss des *renouveau catholique*, des Vaters Pierre Messiaen und des Mentors Charles Tournemire) sowie die als Bedeutungsträger des Unaussprechlichen eingesetzten Komponenten seines sehr persönlichen musikalischen Vokabulars erörtert.

Die Untersuchungen der beiden Zyklen beginnen jeweils mit einer Einführung in die als Inspirationsquelle dienende literarische Vorlage. Ausführliche Einzelanalysen erschließen sodann die außerordentliche Spannweite und den gedanklichen Reichtum von Messiaens Musik, indem sie eine detaillierte Darstellung des jedes Stück charakterisierenden thematischen Materials, der Struktur sowie der Funktion des Satzes im Ganzen des Werkes mit einer Interpretation der vom Komponisten herangezogenen Bilder und Texte verbinden.

Siglind Bruhn, aus Hamburg gebürtig und in Wien promoviert, arbeitet nach Lehrtätigkeit in Deutschland und an der Universität Hong Kong seit 1993 als Musikwissenschaftlerin am Institute for the Humanities der Universität von Michigan, U.S.A.; seit 2005 ist sie zudem an das Institut d'esthétique des arts contemporains der Sorbonne verpflichtet. Zahlreiche Veröffentlichungen, darunter zwanzig Bücher, bezeugen ihre Begeisterung für die Musik des 20. Jahrhunderts, besonders in deren Beziehungen zu Literatur, Kunst, Religion und Philosophie. Bruhn ist Mitherausgeberin der bei Pendragon Press in New York erscheinenden Buchreihe „Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue" und gewähltes Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

Edition Gorz 2006 ISBN 3-938095-04-0 Euro 34,75

image
not
available

image
not
available

image
not
available

Bibliografie

Zu Olivier Messiaen

Arnault, Pascal (mit Nicolas Darbon), *Messiaen – Les Sons impalpables du rêve*, Paris, Millénaire III, 1997.

Barraud, A., "Olivier Messiaen – musicien mystique?", in *Contrepoints*, Januar 1946.

Boivin, Jean, *La Classe de Messiaen*, Paris, C. Bourgois, 1995.

Brothier, Jean Jacques, *La 'Jeune France': Yves Baudrier, André Jolivet, Daniel-Lesur, Olivier Messiaen*, Paris, Les Amis de la Jeune France, 1954.

Bruhn, Siglind, *Messiaen's Language of Mystical Love*, New York, Garland, 1998.

Bruhn, Siglind, *Musikalische Symbolik in Olivier Messiaens Weihnachtsvignetten*, Frankfurt, Lang, 1997.

Charru, Philippe, "La théologie sonore d'Olivier Messiaen", in *Études* 385 (1996).

Gavoty, Bernard, "Musique et mystique: le 'cas' Messiaen", in *Les Etudes*, Oktober 1945.

Goléa, Antoine, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris, Julliard, 1961.

Griffiths, Paul, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, London, Faber and Faber, 1985.

Halbreich, Harry, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard/SACEM, 1980.

Hill, Peter, (Hrsg.), *The Messiaen Companion*, London, Faber, 1995.

Hill, Peter et Nigel Simeone, *Messiaen*, New Haven und London, Yale University Press, 2005.

Hirsbrunner, Theo, *Olivier Messiaen: Leben und Werk*, Laaber, Laaber-Verlag, 1988.

Ide, Pascale, "Olivier Messiaen, un musicien ébloui par l'infinité de Dieu", *Nouvelle Revue Théologique* 121.

Maas, Sander van, "The Reception of Aquinas in the music of Olivier Messiaen", in Paul van Geest (Hrsg.), *Aquinas as Authority*, Leuven, Peeters, 2002.

Mari, Pierrette, *Olivier Messiaen*, Paris, Seghers, 1965.

Massin, Brigitte, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa, 1989.

Massip, Catherine (Hrsg.), *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1996.
Metzger, H.-K. et R. Riehn (Hrsg.), *Musik-Konzepte 28: Olivier Messiaen*, München, Edition text + kritik, 1982.
Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc, 1944.
— , *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Leduc, 1994-2002.
— , *Musique et couleur, nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris, P. Belfond, 1986.
— , *Conférence de Notre-Dame de* Paris, Leduc, 1978.
Olivier Messiaen, homme de foi. Regard sur son œuvre d'orgue, Paris, Trinité Média Communication, 1995.
Michaely, Aloyse, *Die Musik Olivier Messiaens: Untersuchungen zum Gesamtschaffen*, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Wagner, 1987.
— , "L'abîme. Das Bild des Abgrunds bei Olivier Messiaen", in *Musikkonzepte* 28 (1982), München, S. 7-55.
— , "Verbum Caro. Die Darstellung des Mysteriums der Inkarnation in Olivier Messiaens Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus", in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 6 (1983), S. 225-345.
Nichols, Aidan, "Celestial Banquet: Messiaen's Sacred Music in Context", in *Downside Review* 117.
Nichols, Roger, *Messiaen*, London, Oxford University Press, 1975, 1986.
Perier, Alain, *Messiaen*, Paris, Seuil, 1979.
Pozzi, Raffaele, *Il suono dell'estasi: Olivier Messiaen dal* Banquet céleste *alla* Turangalîla-Symphonie, Lucca, Lim, 2002.
Reverdy, Michèle, *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*, Paris, Leduc, 1978.
Rößler, Almut, *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens. Mit Original-Texten des Komponisten*, Duisburg, Gilles & Francke, 1984.
Rostand, Claude, *Olivier Messiaen*, Paris, Ventadour, 1956.
Samuel, Claude, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, P. Belfond, 1967.
Sherlaw-Johnson, Robert, *Messiaen*, London, Dent, 1976, 1989.
Venditti, Rodolfo, "Olivier Messiaen: una musica 'teologica' che, nel cuore del Novecento, annuncia Cristo risorto e vivente", *Archivio Theologico Torinese* 2003/2: 459-478.
— , "Guida all'ascolta della musica 'teologica' di Messiaen", *Archivio Theologico Torinese* 2004/2: 363-380.

Zu Messiaens Quellen

Amgwerd, P. Michel, *L'œuvre d'Ernest Hello*, Sarnen, Ehrli, 1947.
Auger, A., *Étude sur les mystiques des Pays-Bas au moyen-âge*, Brüssel, Hayez, 1892.
Balthasar, Hans Urs von, *Herrlichkeit: eine theologische Ästhetik*, Einsiedeln, Johannes-Verlag, 1961-69.
Baumann, Émile, *L'anneau d'or des grands mystiques de Saint-Augustin à Catherine Emmerich*, Paris, Grasset, 1924.
Bruggemann, Edmond, *Les mystiques flamands et le renouveau catholique français*, Lille, Valentin Bresle, 1928.
Calvet, Jean, *Le renouveau catholique dans la littérature contemporaine*, Paris, Lanore, 1927.
Fumet, Stanislas, *Ernest Hello, ou Le Drame de la Lumière*, Paris, Éditions Saint-Michel, 1928.
Legrand, Georges, *Ernest Hello: l'homme et l'oeuvre*, Liège, Études religieuses, 1928.
Griffiths, Richard, *Révolution à rebours. Le renouveau catholique dans la littérature en France de 1870 à 1914*, Paris, Desclée de Brouwer, 1971.
Guardini, Romano, *Vom Geist der Liturgie*, Freiburg, Herder, 1918, 1991.
Hello, Ernest, *Paroles de Dieu, réflexions sur quelques textes sacrés*, Paris, V. Palmé, 1877; moderne französische Ausgabe von François Angelier, Grenoble, Jérôme Millon, 1992, deutsch als *Worte Gottes*, übers. von Wolfgang Rüttenauer, Köln, Hegner, 1950.
Lefebvre, Dom Gaspar, *Liturgia, ses principes fondamentaux*, Sophem-lez-Bruges, Abbaye de Saint-André, 1929.
Levaux, Leopold, *Ernest Hello, écrivain de Dieu*, Leuven, Les Éditions Lovanis, 1937.
Ryelandt, Idesbald, *Présence de dom Marmion*, Paris, Desclée de Brouwer, 1948.
Thibaut, Raymond, *Un maître de la vie spirituelle: Dom Columba Marmion, abbé de Maredsous (1858-1923)*, Maredsous, Éditions de Maredsous, 1953.
—, *L'union à Dieu dans le Christ d'après les lettres de direction de Dom Marmion*, Maredsous, Éditions de Maredsous, 1935.
Tierney, Mark, *Dom Columba Marmion: A Biography*, Dublin, The Columba Press, 1994; deutsch *Columba Marmion: eine Biographie*, übers. von Mechtildis Denz, Wiesbaden, Harrassowitz, 2002.

Toesca, Maurice, *La Nativité. Eaux-fortes originales de Michel Ciry*, Paris, Marcel Sautier, 1952.
—, *Cinq ans de patience*, Paris, Émile-Paul, 1975.
Veuillot, François, *La Doctrine et la Mission de Dom Columba Marmion*, Issy-Les-Moulineaux, Imprimerie Saint-Paul, 1946.

Verzeichnis der Illustrationen

Notenbeispiele

Tabellen

Bilder

Über die Autorin



Siglind Bruhn, geboren 1951 in Hamburg, studierte Klavier (Staatsexamen Musikhochschule Stuttgart, Meisterklasse von Wladimir Horbowski) sowie vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie (Magister Artium, Universität München), bevor sie 1985 in Wien in Musikanalytik/Musikwissenschaft promovierte. Nach 10jähriger Lehrtätigkeit zunächst in Deutschland, dann an der Universität Hong Kong arbeitet sie seit 1993 in Ann Arbor, USA, als Life Research Associate am Geisteswissenschaftlichen Forschungsinstitut der Universität von Michigan. Seit 2005 ist sie zudem nach Paris ans Institut für die Ästhetik zeitgenössischer Künste der Sorbonne verpflichtet.

Bruhns Forschungsarbeit konzentriert sich auf die Musik des 20. Jahrhunderts, insbesondere in ihrer Beziehung zu Literatur, bildender Kunst, Religion und Philosophie. Unter ihren fünfzehn Buchmonografien finden sich Studien zur musikalischen Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs *Wozzeck*, zu Bildern und Ideen in der Klaviermusik Debussys und Ravels, zu Hindemiths zweifacher Auslegung von Rilkes *Marienleben* sowie zu seinen Opern *Mathis der Maler* und *Die Harmonie der Welt*, zu sinfonischen Reflexionen über Gemälde, Gedichte und Dramen, und zu dem Phänomen der Heiligen und der Christus-Figur auf der Opernbühne. Bruhn publiziert regelmäßig in wissenschaftlichen Zeitschriften und Anthologien, hat fünf Aufsatzsammlungen als Mitautorin und Herausgeberin betreut und ist (mit Magnar Breivik) Editorin der bei Pendragon Press in New York herausgegebenen Buchreihe "Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue." Sie ist gewähltes Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste. (Weitere Informationen unter http://www.umich.edu/~siglind.)

Über dieses Buch

Olivier Messiaen bezeichnete sich selbst in seinen Interviews immer wieder als "Komponist, Organist, Rhythmiker, Ornithologe und Theologe". Alle Interpreten stimmen darin überein, dass sein Leben und seine Werke von einer tiefen Gläubigkeit geprägt sind.

Dieses Buch spürt der Umsetzung seines Glaubens in die musikalische Sprache nach. Im Zentrum steht eine hermeneutische Analyse zweier geistlich inspirierter Instrumentalwerke, der *Visions de l'Amen* für zwei Klaviere von 1943 und der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* für Klavier solo von 1944. Vorbereitend werden Messiaens religiöses Umfeld (der Einfluss des *renouveau catholique*, des Vaters Pierre Messiaen und des Mentors Charles Tournemire) sowie die als Bedeutungsträger des Unaussprechlichen eingesetzten Komponenten seines sehr persönlichen musikalischen Vokabulars erörtert.

Die Untersuchungen der beiden Zyklen beginnen jeweils mit einer Einführung in die als Inspirationsquelle dienende literarische Vorlage. Die ausführlichen Einzelanalysen erschließen die außerordentliche Spannweite und den gedanklichen Reichtum von Messiaens Musik, indem sie eine detaillierte Darstellung des thematischen Materials, seiner Struktur und seiner Funktion im Gesamt des Werkes mit einer Interpretation der von Messiaen verwendeten Bilder und Texte verbinden.

Das vorliegende Buch ist der erste Band einer Trilogie zum Schaffen Messiaens, der im Zusammenhang eines am Institut d'esthétique des arts contemporains der Pariser Sorbonne durchgeführten Forschungsprojektes entsteht. Der zweite Band behandelt die der tragischen menschlichen Liebe gewidmeten Werke der Jahre 1936-1948; im Mittelpunkt des dritten Bandes stehen drei Werke der Spätzeit – das Oratorium *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, das Orgelwerk *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* und die Oper *Saint François d'Assise* – in denen Messiaen Themen thomistischer Theologie reflektiert.

Olivier Messiaen verstand sich als „Komponist, Ornithologe und Theologe". Alle Interpreten stimmen darin überein, dass sein Leben und seine Werke von einer tiefen Gläubigkeit geprägt sind.

Dieses Buch spürt der Umsetzung seines Glaubens in die musikalische Sprache nach. Im Zentrum steht eine hermeneutische Analyse zweier geistlich inspirierter Instrumentalwerke, der *Visions de l'Amen* für zwei Klaviere von 1943 und der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* für Klavier solo von 1944. Vorbereitend werden Messiaens religiöses Umfeld (der Einfluss des *renouveau catholique*, des Vaters Pierre Messiaen und des Mentors Charles Tournemire) sowie die als Bedeutungsträger des Unaussprechlichen eingesetzten Komponenten seines sehr persönlichen musikalischen Vokabulars erörtert.

Die Untersuchungen der beiden Zyklen beginnen jeweils mit einer Einführung in die als Inspirationsquelle dienende literarische Vorlage. Ausführliche Einzelanalysen erschließen sodann die außerordentliche Spannweite und den gedanklichen Reichtum von Messiaens Musik, indem sie eine detaillierte Darstellung des jedes Stück charakterisierenden thematischen Materials, der Struktur sowie der Funktion des Satzes im Ganzen des Werkes mit einer Interpretation der vom Komponisten herangezogenen Bilder und Texte verbinden.

Siglind Bruhn, aus Hamburg gebürtig und in Wien promoviert, arbeitet nach Lehrtätigkeit in Deutschland und an der Universität Hong Kong seit 1993 als Musikwissenschaftlerin am Institute for the Humanities der Universität von Michigan, U.S.A., seit 2005 ist sie zudem an das Institut d'esthétique des arts contemporains der Sorbonne verpflichtet. Zahlreiche Veröffentlichungen, darunter zwanzig Bücher, bezeugen ihre Begeisterung für die Musik des 20. Jahrhunderts, besonders in deren Beziehungen zu Literatur, Kunst, Religion und Philosophie. Bruhn ist Mitherausgeberin der bei Pendragon Press in New York erscheinenden Buchreihe „Interplay: Music in Interdisciplinary Dialogue" und gewähltes Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

Edition Gorz 2006 ISBN 3-938095-04-0 Euro 34,75